

# 11

# as|68

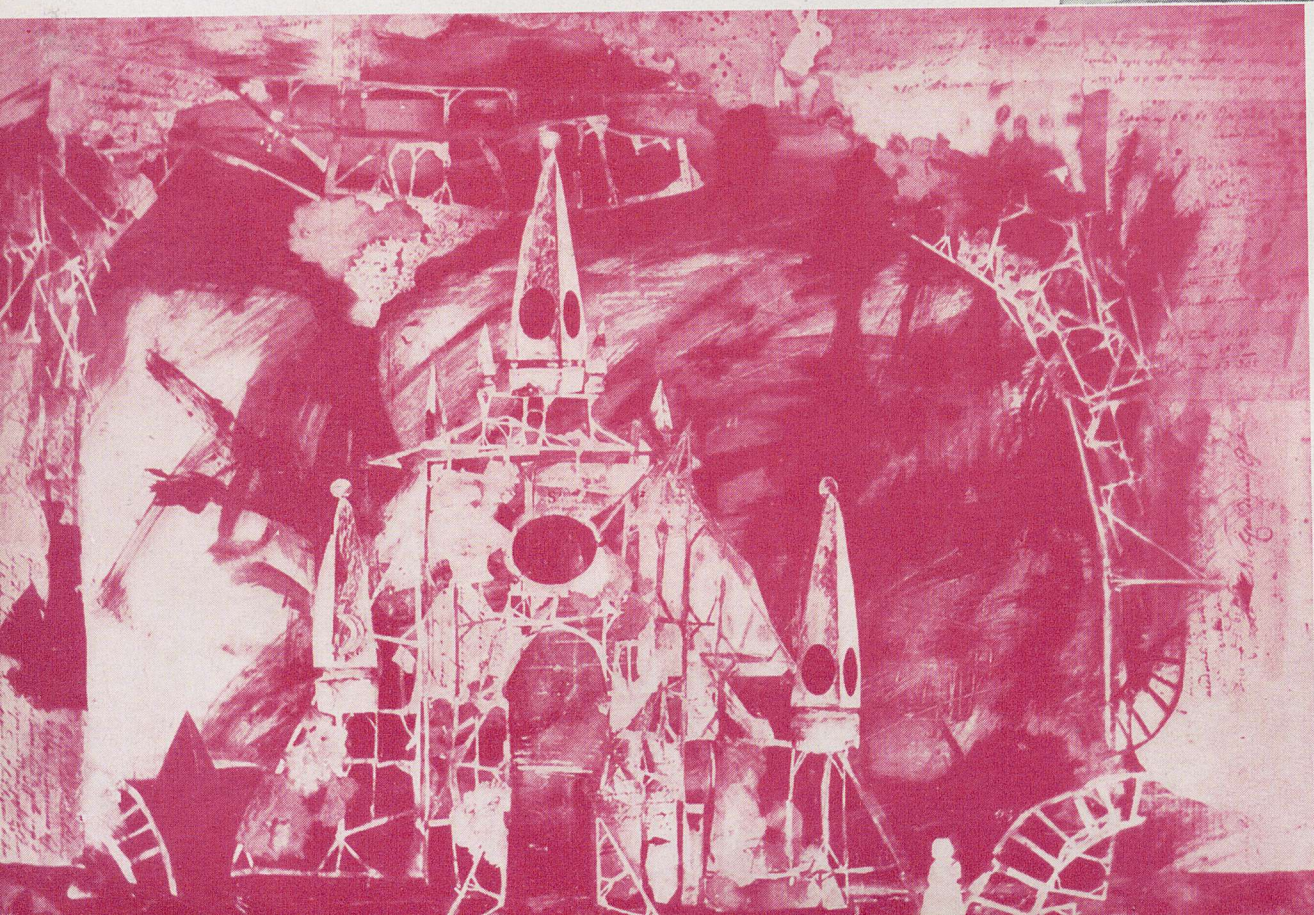
AMATÉRSKÁ SCÉNA ROČNÍK 5 • LISTOPAD



# ANDRZEJ MAJEWSKI



## NÁVRHY K STRAVINSKÉHO OPEŘE ORFEUS



I on obdržel zlatou medaili — stal se vítězným kostymérem PQ 67.

Majewski se narodil r. 1936, patří tedy k první generaci, které se nedotkla vlna socialistického realismu, a která se tedy bez zátěže mohla pokusit o vytvoření moderní polské poválečné scénografie. Je absolventem Akademie výtvarných umění a fakulty scénografie a malířství v Krakově — nyní pracuje pro varšavskou operu... Přes své poměrné mládí byl již mnohokrát vyznamenán v Polsku i v zahraničí. Majewski je tedy jedním z žáků známé krakovské školy, vedené Tadeuszem Kantorem, školy malířské, silně ovlivněné surrealismem.

Přejímání malířských směrů scénografií se neděje beze zbytku a přímo: divadlo si každou novou inspiraci upraví podle vlastních zákonů. Je-li však možné učinit scénu víceméně závislou na malířském řádu, je divadelní kostým složka funkční, spjata s dramatem a dramatickou osobou tak těsně, že jakákoli jeho výtvarná deformace vyznívá většinou samoúčelně a neorganicky.

Majewski pojímá dramatickou osobu jako celek divadelní — to jest nerealistický a nepsychologický — jako celek dramatický a výtvarný zároveň. Realizuje jej proporcemi figury, kostýmem a maskou. (V oceněném souboru kostýmů pro Stravinského Orfea jsou to většinou masky lebek a rozpadávajících se obličejů, proporce figur manýristicky převýšené nebo sražené, draperie malířská, pomocí bledých tónů hedvábí a krajek navozující dojem tlení, rozpadu a smrti.)

Těmito konkrétními výtvarnými prostředky dokumentuje Majewski svůj umělecký názor, který můžeme nazvat divadelně malířským a který v této čistotě pojetí je přínosem polské moderní scénografie.

Věra Ptáčková

# paní učitelka historie

Konference ochotníků na letošním Hronově, která se rozhodla vytvořit Svaz českých divadelních ochotníků, byla zahájena projevem dr. Milana Bartoše k jubileu, které mělo pro tuto konferenci takřka symbolický význam. Protože projev obsahoval nové pohledy na minulost a podněty přítomnosti, vracíme se k tomuto jubileu ještě jednou.

V rušném ovzduší letošního jara a léta jsme málem přehlédli, že právě před sto lety — přesně 17. května 1868 — vznikla první organizace ochotnického divadla v Zemích koruny české. Na vytvoření této organizace, jež nesla název Jednota divadelní, se podílely (vedle ochotníků) přední osobnosti tehdejšího českého kulturního života. Předsedou byl zvolen její hlavní iniciátor — básník a divadelní kritik Vítězslav Hálek, mezi členy prvního výboru nalézáme jména: Neruda, Sabina, Vlček, Barák aj.

Potřeba takovéto organizace zrála ovšem již delší dobu. Dva roky předtím, v roce 1866, vytvořili agilní pražští ochotníci z Karlína a Smíchova prozatímní výbor tzv. Ústřední divadelních ochotníků. O rok později byl publikován návrh stanov ochotnické organizace. Diskutovalo se o jejích hlavních úkolech i organizačních formách, řada návrhů a připomínek se soustřeďovala u jednatele prozatímního výboru A. V. Šebka. A protože podobnou snahu vyvíjely i pěvecké spolky a mnohde spolek fungoval jako divadelní i pěvecký, objevuje se i návrh na vytvoření společné organizace.<sup>1</sup> Avšak teprve velkorysá všennárodní příprava položení základního kamene k Národnímu divadlu aktivizovaly ochotníky ke konkrétním činům: Ochotníci z Prahy-Karlína, vedení svým předsedou Josefem Mikulášem Boleslavským, vyzývají v březnu 1868 všechny spolky v Čechách a na Moravě, aby se u příležitosti této významné slavnosti uskutečnil celonárodní sjezd, na němž by byla ochotnická Jednota založena — a dávají pro tento sjezd k dispozici karlínský Besední dům. Ve výzvě byly již formulovány hlavní cíle a formy činnosti budoucí organizace ve shodě s návrhem stanov, které mezitím předložil Vítězslav Hálek ke schválení rakouským úřadům. 1. května pak vychází v časopise Česká Thalia doslovné znění návrhu stanov. Mezitím pokračují organizační přípravy a registrace delegátů. 5. dubna dochází k dohodě mezi nejsilnějšími pražskými spolky (karlínští, smíchovští, malostranští a bertonští ochotníci) o dělbě pořadatelských úkolů a o dalším programu sjezdu, v němž významné místo má mít i večer ukázek inscenací pražských ochotníků pro jejich venkovské hosty večer 16. května.<sup>2</sup>

A tak se sjeli do Prahy delegáti 104 spolků asi z 200 tehdy existujících. Skoro 600 delegátů kráčelo společně památného 16. května od Invalidovny ke staveništi Národního divadla. A následujícího dne je založena Jednota divadelní jako organizace divadelních ochotníků a přátel divadla(!) v Zemích koruny české.

Cíle bylo dosaženo a zvolený výbor se pustil do práce.<sup>3</sup> Časopis Česká Thalia se stává časopisem Jednoty. Výbor apeluje na spisovatele, aby psali a Jednotě zasílali divadelní texty.

Původní představy a naděje se však nesplnily. Přes osobní agitaci a přes apely v tisku musí výbor Jednoty v lednu 1869 konstatovat, že během tří čtvrtin roku od založení stalo se řádnými členy Jednoty (tj. zaplatilo členský příspěvek) jen pět spolků — Karlín, Smíchov,

Hradec Králové, Nová Paka a Žamberk. Členové výboru v provolání z 22. 1. 1869 upozorňují, že kdyby nevzrostl počet členů, „nemohou setrvat ve výboru, když ti, kteří je napřed za své zástupce ve výboru zvolili, sami k Jednotě nepřistupují...“. Zeela přirozeně vyvstává otázka, proč tento nový průkopnický čin neuspěl a proč trvalo ještě téměř dvacet let, než vznikla (1886) natrvalo Ústřední matice divadelního ochotnictva československého.

Odpověď na toto „proč“ není jednoduchá. Nelze ji hledat pouze ve stanovách a v koncepci jednoty, ani pouze v oblasti českého kulturního života. Za jakých podmínek Jednota vznikala?

Po období Bachova absolutismu rozvíjí se počátkem šedesátých let opět český život, a to s nebývalou silou. Třetí oktrojovaná ústava z roku 1861 sice nespĺnila státoprávní požadavky Čechů, přinesla však obnovení ústavních svobod a umožnila rozmach spolkového života českého měšťanstva a brzy i dělnictva. Jak známo, v roce 1862 je založen Sokol, otevírá se Prozatímní divadlo a vzniká Umělecká beseda jako středisko tehdejší české avantgardy umělecké i politické(!). Ustavují se nové kočovné divadelní společnosti, Mikuláš Bole-slavský začíná vydávat edici Divadelní ochotník. Je to však doba plná rozporů i uvnitř politických a kulturních představitelů české buržoazie. Výrazem toho jsou i známé spory o Prozatímní divadlo: Zatímco Nerůda a Hálek chápou PD jako předstupeň důstojného, umělecky vyspělého a společensky angažovaného Národního divadla (kladou mu například za cíl výchovu českého obecnstva a herců), zadávají konzervativní liberálové v čele s Riegrem vedení PD Němci, a to dokonce (v roce 1864) bývalému obchodníku s hedvábím Fr. Lieger-tovi.

Do těchto sporů vpadá prusko-rakouská válka způsobem pro naše divadlo až paradoxním: Díky pruské okupaci Prahy, během níž byl ustanoven divadelním cenzorem pokrokový publicista Josef Barák, mohla být v této době hrána díla s husitskou a národní tematikou, dříve rakouskou cenzurou pozastavená (Tylův M. J. Hus, Kolárova Žižkova smrt apod.). Prozatímní divadlo se konečně dostává do českých rukou — vedoucími činohry a opery se stávají J. J. Kolár a Bedřich Smetana. Po prohrané válce si však rakouská cenzura vše vynahradila. Nová ústava z roku 1867 dává větší samostatnost Uhrám (vzniká rakousko-uherský dualismus), ale tím více se stupňuje potlačování slovanských národů. Do popředí proto vystupují opět státoprávní boje. A v této situaci prokázal skutečnou státnickou moudrost radikální mladočech dr. Sladkovský, který jako předseda Sboru pro postavení Národního divadla prosadil, aby položení základního kamene se stalo celonárodní kulturní a politickou manifestací, „jakou náš národ do té doby nezažil. Akce sbírek, základní kameny slavnostně přivezené z památných míst naší země a mohutný průvod (nemluvě o premiéře Smetanova Dalibora) učinily z Národního divadla symbol obrody našeho národa a boje za jeho práva.

V této atmosféře, která se z Prahy šířila do venkovských měst, vznikla tedy první organizace českých divadelních ochotníků: V atmosféře náhlé vlny ohromného vlasteneckého nadšení, ale i rychlých zvrátů mezinárodních a vnitronárodních. Je proto pochopitelné, že společenská angažovanost ochotnického divadla oscillovala mezi tendencemi národně obrozeneckými na jedné straně — a snahami o vyspělé české divadlo, které by uměleckými prostředky přispívalo boji o osamostatnění českého národa a o jeho důstojné zařazení v evropské kultuře. Proto se ozývají hlasy kritizující často příliš libivou, umělecky málo hodnotnou dramaturgii ochotnických divadel. Objevují se i úvahy o krizi ochotnického divadla, které již naplnilo své národně obrozenecké poslání a nyní prý ztrácí svůj úděl a tím i přitažlivost mezi českým lidem. Tyto rozpory se projevují i v jiné rovině — z hlediska sdružovací funkce ochotnických spolků: Ty spolky, které chápaly divadlo především jako vhodný prostředek společenského styku a zábavy obrozeného českého lidu, necitily tak silnou potřebu „vertikálního“, celonárodního sdružování divadelního, jako ony spolky, které si kladly přece jen vyšší umělecké cíle. V tom je skryt i přirozený rozdíl mezi mimopražskými ochotnickými spolky a spolky pražskými, jež pracovaly v centru bojů o české národní umění.

Z dochovaných pramenů je dnes velmi obtížné určit, které faktory měly hlavní podíl na rozpadu naší první ochotnické organizace. Nesporně velký vliv mělo celkové „vystřízlivění“ z mohutné vlny vlasteneckého nadšení, jež provázelo položení základního kamene k Národnímu divadlu, kdy se zdálo vše prosté a snadné. Sami současníci hovoří o stagnaci. Tím naléhavěji se proto vynořuje otázka: Vyhovovala funkce jednoty divadelní tomu, co většina ochotnických spolků — a zvláště venkovských — od nové organizace očekávala?



Vilém Ambler a Eva Mašková v brněnské inscenaci Bankovního jubilea.



Podívejme se blíže na její stanovy. Již v prvních paragrafech se říká, že „Účelem Jednoty jest podporovati dramatickou původní literaturu a dramatické umění vůbec“. V § 4 se pak uvádějí prostředky, jimiž má být tento úkol realizován: a) honorování původních děl dramatických, nebo dle potřeby vypisování cen a podporování uznaných(!) dramatických spisovatelů, b) vydávání dobrých spisů dramatických tiskem, c) vzdělávání talentů na herce neb zpěváky, d) pěstování záležitostí divadelních ve veřejném orgánu, e) zakládání ochotnických divadel a podporování údů. Dále stanovy uvádějí různé druhy členství spolků a jednotlivců, jejich práva a povinnosti, výši příspěvků, jednotlivé funkce ve výboru a obvyklá závěrečná ustanovení. Vlastnímu obsahu činnosti je tedy věnován jen jediný paragraf — a v něm převažuje úkol zajišťovat novou hodnotnou dramatickou tvorbu. Není pochyby o tom, že je to jeden ze základních předpokladů rozvoje ochotnického divadla — tehdy jako dnes. Je to ovšem úkol dlouhodobý — a tehdy, stejně jako dnes, si ochotníci kladli otázku: co nám přinese členství teď, v nejbližší době? Jak pomůže vyřešit naše aktuální problémy?

Všimneme-li si ještě složení zvoleného výboru, v němž byli skoro výhradně publicisté a pražští ochotníci, dojdeme k nejpravděpodobnějšímu vysvětlení, proč se Jednota nestala záležitostí všech asi 200 existujících spolků v Čechách a na Moravě: odtrhla se (i když s nejlepšími úmysly) od aktuálních potřeb zejména venkovských ochotníků, nerespektovala skutečný stav ochotnického divadla s jeho progresivními i negativními jevy, nekladla si otázku diferencované funkce různých typů ochotnických spolků v různých prostředích. A to je — jak se domnívám — kardinální problém, který provází celý další vývoj ochotnického hnutí a který se nutně projevuje i v současném procesu vytváření Svazu českých divadelních ochotníků.

V průběhu oněch sta let se několikrát vystřídala období, kdy ochotníky seskupovaly do spolků a souborů převážně mimoumělecké síly (tj. převládala funkce sdružovací — ať již k cílům národně uvědomovacím, třídním, či rekreativním) s oblibami, kdy do popředí vystoupila funkce umělecká, tj. snaha a potřeba vyslovit se k problémům života prostředky estetickými; s tím také souvisí větší či menší potřeba „střežové“ organizace a typu této organizace. Proto lze říci, že Hálkova Jednota divadelní v jistém smyslu předběhla vývoj: nabízela něco, co tehdejší ochotnické hnutí ještě nedovedlo a nebylo schopno ocenit.

Okolnosti, za nichž my dnes obnovujeme ochotnickou organizaci, se podstatně liší od podmínek šedesátých let minulého století. Jsou zde však přece některé problémy společné. Třeba již to, jak zajistit, aby počáteční vlna nadšení neopadala úměrně s rostoucími úkoly každodenní praxe. Stojí také za povšimnutí myšlenka, aby Jednota sdružovala ochotníky a přátele divadla — i když v našich českých podmínkách bude patrně účelnější jiné organizační uspořádání. Základním společným problémem je však zhodnocení společenské funkce ochotnického divadla v dané epoše jako předpoklad správného určení cílů, prostředků činnosti a začlenění této zájmové organizace do struktury kulturních institucí. Přes deformace a chyby posledních let je nepochybné, že ochotnické, amatérské divadlo má své místo v našem životě, i když velké množství profesionálních divadel, rozšíření televize a měnící se životní styl moderní společnosti mu ubraly řadu jeho někdejších funkcí. Naše nově se vytvářející organizace dostává do vlnu právě tento obtížný úkol: určit hlavní, nezastupitelné funkce dnešní amatérské divadelní činnosti i samé organizace.

Jestliže dnes vzpomínáme stého výročí založení Jednoty divadelní, není to jen historická reminiscence či akt piety, ale plně ocenění onoho prvního kroku, který — právě proto, že byl první — klesl cestu dalšímu vývoji ochotnického divadla.

MILAN BARTOŠ

<sup>1</sup> Viz například v České Thalii, ročník 1868, č. 5, str. 74.

<sup>2</sup> „Uniforma maršálka Radeckého“ (Karlínští), „Telegram“ (Smíchovští), „Ženské slzy“ (Bertonští), „Tři faraonové“ (Malostranští) — podle České Thalie, ročník 1868, č. 9.

<sup>3</sup> Složení výboru: předseda Vítězslav Hálek, místopředseda Karei Sabina, jednatel Václav Vlček, pokladník Mikuláš Boleslavský, zapisovatel Ryba, správce domu Čečil, kontrolor Novopacký, knihovník Stankovský a další. Členové zkušební komise: Hálek, Neruda, Vlček.

<sup>4</sup> „Není lepší zábavy, z které plyne mravnost občanská v tak hojně míře; není lepší zábavy, nižto rozšiřuje se nejsnadnějším činitelem vzdělanost společenská; a není věru lepší a rozumnější zábavy, nižto rozum se šlechtí, tělo pak oživuje a k stále svěžesti ponouká: jako jest hra divadelní.“ (J. O. Horna v České Thalii, ročník 1867, č. 1.)



Pražákovy záběry z hrušovské inscenace Boltovy hry Člověk pro všechny časy.



# JSOU ŽIVÍ A ZPÍVAJÍ

Na novou cestu a do druhé stovky vykročili na letošním Hronově ochotníci. I když tomu bylo bez patronace Vítězslava Háška a Jana Nerudy, učinili tak vcelku jednotně, rozvážně, s přiměřeným nadšením a vědomím, že je nečeká onen kýžený Nerudův „bílý den a plno růží kolem“, ale zřejmě soustavná, trpělivá přesvědčovací práce o tom, co tato nová organizace chce docílit, co může uskutečnit a jakými prostředky se chce podílet na tom, čemu říkáme rozvoj amatérského divadla. Bylo by bláhové se domnívat, že výsledky činnosti nového Svazu českých divadelních ochotníků budou zejména v těchto prvních měsících jeho činnosti zvlášť výrazné, že se dotknou činnosti i práce všech divadelních souborů. O to snad ani nejde. Každému je jasno, že jde více o ideový svaz, sdružení spjaté společnou myšlenkou, společným zájmem a touhou rozhodovat alespoň v těch zásadních a základních věcech s větší pravomocí a větší účastí, než tomu bylo dosud. Dlouho zůstane tedy nezodpovězena otázka, která se ozývala v Hronově i jinde, „a co za to, co nám to přinese, co z toho budeme mít“. Asi velmi těžko, a v dnešní době dvojnásobně těžko, se mohou ochotníci přátelé ptát, co může svaz pro ně učinit, čím může zajistit jejich činnost. Spíše by se měli ptát, co oni všichni a společně mohou učinit pro svaz, pro společný zájem, společnou lásku, pro svobodnou lidskou tvorbu. Čím chtějí novému svazu pomáhat. Bylo by škodlivé, malé a přizemní slučovat úsilí o vytvoření společenství spřízněných duší, kterým by nová organizace měla především být, s jednorozhodnými příspěvky ochotnického členstva. Jako v mnoha našich společných věcech, i zde bude hlavním, abychom pro osobní spekulace neohrožovali něco, co se teprve tvoří, rodí a slibuje přinést dobré ovoce.

Zúčastnil jsem se na letošním Hronově schůzky ochotníků Severočeského kraje. Jejich diskuse, vztah k nové organizaci, závazky k podpoře nové organizace, mě naplnily velkou radostí a důvěrou, že cesta, nastoupená na 38. Jiráskově Hronově, je užitečná pro celé ochotnické hnutí. K jejímu směru pár osobních poznámek.

Prozatímní výbor Svazu českých divadelních ochotníků vydal provolání, ve kterém píše, že chce vycházet z odkazu předešlých ochotnických organizací, jako byla ÚMDOČ a DDOČ, a budovat svaz na demokratickém principu tak, aby sjednocoval dosud roztráštěné ochotnické snahy a uskutečňoval moderní koncepci amatérského divadla. Zalíbilo se mi to slovo odkaz. Znamená to něco jako dědictví, věno. Bylo by jistě nejjednodušší prohlásit, že svaz usiluje o novou náplň celé činnosti, o nové poslání českého ochotnictva, a v důsledku toho že se chce zbavit všeho, co tuto činnost dosud brzdilo, a podle zásady, co je staré, je špatné, vyhlásit jakýsi obrodný proces, který by měl zachvátit ochotnické hnutí. Problém je však hlubší a síla a působivost myšlenky se měří silou souznění toho, čemu říkáme tradice a čemu současnost. A tak jako návrat ke pramenům staré kultury není možný bez důvěrné znalosti toho, co sami prožíváme a čím žije dnešní doba, tak nejjistější svědectví o současnosti můžeme vydat jen tehdy, když budeme znát, čím žili naši otcové, jak smýšleli a co můžeme tedy od nich jako odkaz přijmout a zachovat.

To první a podstatné, co nás zaujme, když mluvíme o odkazu starých ochotnických pracovníků, je jejich čisté nadšení a obětavost, nesoucí se za dobrými a užitečnými věcmi. Je jistě v paměti mnohých z nás, že dřívější Jiráskovy Hronovy trvaly i čtrnáct dní, že bylo dostatek souborů i návštěvníků. A že tyto účastníci si platili pobyt na Hronově z vlastních prostředků. A byly to Hronovy, které svou slavnostností a účastí převyšovaly Hronovy dnešní. Například Jiráskův Hronov v roce 1931 přivábil podle hronovského letopisce přes 5000 lidí. Hronovský „Dalibor“ přednesl na zahájení slavnostního sbor. Po něm promluvil zástupce ÚMDOČ, dále zástupce České akademie, dále delegát za Spolek českých spisovatelů. Dalším řečníkem byl zástupce „Svatoboru“ z Prahy. Báseň Viktora Dyka zarecitoval Rudolf Deyl (byla to patrně první spolupráce profesionálů s ochotníky na Jiráskově Hronově).

Hronov v této podobě byl nejenom záležitostí amatérského divadla, jak tomu v posledních letech bylo, ale i záležitostí vysoce společenskou a oficiální účastí veřejných pracovníků i záležitostí vysoce společensky významnou.

Mimo nadšení je tu i druhý příklad vhodný k napodobení a poučení, a to jejich schopnost organizovat. Uměli vytvořit celou organizační soustavu od souborů přes okrsky až po ústředí. A to vše s dobrovolnými pracovníky. Jejich okrsky představovaly jakási ochotnická centra s přesným organizačním řádem a návazností od slavnostního přijímání členů až po placení příspěvků a evidenci souborů. Stejně zajímavá byla i vydavatelská a ediční činnost. Listoval jsem ve starých ročenkách Jiráskových Hronovů. Je možno si tam přečíst jména souborů, které na Hronově vystupovaly, ale i různé odborné statě a studie. O Klicperovi, o historickém dramatu, o vztahu A. Jiráska k básníku Zeyerovi, k Boženě Němcové, o přípravě režijní knihy, o aranžování, o jevištní výslovnosti, o práci vesnického režiséra, pokyny pro ochotnické organizátory apod. Ročenka se pak stávala metodickým materiálem, který si účastníci odváželi domů.

A konečně sama myšlenka uspořádat Jiráskovy Hronovy a využít tak nově postaveného Jiráskova divadla vznikla z podnětu dobrovolných pracovníků. Velmi dobře rozpoznali také diferencovanou práci souborů a rozdělili ji tehdy soubory na začátečnické a vyspělé a tehdejší Kruh vítězných souborů nám právě v dnešní době slouží jako příklad. Je toho tedy hodně, čím jsme spjati s našimi předchůdci a co od nich v dobrém či zlém, at chceme nebo ne, přejímáme a dědíme, v čem názorově i myšlením pokračujeme a jen řídce nově objevujeme. Patří mezi to i jejich snaha po zvyšování odborné kvalifikace a proměnu Hronova v pravou divadelní školu, kde se skládaly zkoušky, dostávala vysvědčení a kde dychtivost po něčem novém nebyla menší než dnes. Menší nebyla ani touha přinášet i v ochotnické práci nová poznání, nové pracovní postupy. Neviděl jsem dosud modernější inscenaci Jiráska, než více jak před třiceti lety na Jiráskově Hronově, a to inscenaci Gera. Dodnes jsem nezapomněl na udivující představení Zeyerovy Doni Sanči, nebo Staré historie, na boleslavskou inscenaci Dona Quijota, novobydžovského Torquata Tassa a mnoho jiných. Ano,

tato stará hronovská dramaturgie měla vlastní tvář a objektivitu

A mimo toto vše měli bychom ještě jedno převzít jako odkaz, a to úctu k práci druhých a toleranci k jiným, odlišným názorům. A poněvadž se ani letošní Hronov neprohřešil proti této zásadě o nic méně než Hronovy předešlé, měla by tato zásada být dána do vínku novému svazu na místo nejpřednější.

Dalším úkolem svazu bude jakási renesance ochotnického divadla. Renesance je míněna jako obroda, oživení všech hodnot, které v minulosti zvýrazňovaly kulturní a společenský význam této dobrovolné práce. Ochotnická práce by neměla mít charakter osvětářské činnosti, měla by více ovlivňovat myšlení lidí a jako každé umění budit a tříbit jejich obraznost. Proto by se měly divadelní soubory stát středem kulturního života v obcích a místech, kde pracují. Aby se bez nich nic neobešlo, aby se staly nepostradatelnými pro kulturní život v místě. Měly by proto kolem sebe soustředit velký okruh lidí, kteří mají rádi ochotnické divadlo a věří v jeho velký podíl a vliv na utváření kulturních a estetických názorů. Neměly by se tedy divadelní soubory skládat jen z tzv. činných členů a těch, kteří divadlo hrají, ale z mnoha dalších přátel, kteří rozumějí literatuře, znají zákony dramaturgie, mají výtvarné nebo hudební nadání. Potřebujeme všechny ty jednatele, pokladníky, předsedy, dramaturgy, kteří mají chuť a touhu v divadelním kumštu něco dělat a pomáhat. Možná, že neumějí hrát Vojnara, Skalníka nebo Kláskovu, ale svým zájmem, kulturností, znalostí a vzděláním pomohou nám tuto ochotnickou renesanci uskutečňovat. Nabízí se tu myšlenka zakládání a vytváření kruhů přátel ochotnického divadla nebo divadelních studií nebo jednoduše divadelních kolektivů s uměleckou i společenskou ambiciózností.

Aby mohla být činnost svazu vzata na vědomí, je nutné pro nejbližší dobu zahájit propagaci. Za prvé bude nutné ustavovat okresní výbor svazu. Po případě a podle sta-

řých zkušeností vytvářet divadelní okrsky ze dvou, tří stávajících okresů a vytvářet tak malá divadelní centra. Není ani neuskutečnitelné počítat s tím, že by každý takový okrsek mohl mít svého profesionálního divadelního pracovníka — poradce, který by umělecky o soubory okrsku pečoval. Okresní výbory by měly brzy vědět, za koho mluví a koho zastupují. Znamená to přenést hlavní propagaci do souborů. Vysvětlovat zásady nově zřízené organizace, vysvětlovat a získávat soubory k členství. Předpokládá to samozřejmě přesnou evidenci souborů v celém okrese. Okresní výbory budou také garanty a ručiteli oboustranných smluv, které budou zajišťovat činnost souborů. Smlouvy by měly zajistit zejména činnost souborů na vesnici a malých místech, kterých je 60—70 %. Smyslem oboustranných smluv je závazek zřizovatele, jako je MNV, ZK, OB, že umožní souboru zkoušet, že mu zapůjčí klubovny, jeviště, zajistí uspořádání divadelního představení a že poskytnou souboru i určitý finanční příspěvek. Soubor naproti tomu se písemně zaváže, že během roku nacvičí například dvě divadelní představení pro dospělé, jedno představení pro děti, estrádní vystoupení nebo pásmo poezie, že pomůže v pořadu místního rozhlasu atp.

Druhým, asi stejně významným činem bude nová oborová soutěž. Hledat nové formy, dát jí vskutku soutěžní charakter a hlavně vrátit důvěru v její serióznost a potřebnost. Patrně to bude soutěž s větším množstvím soutěžních kategorií, nabízí se i možnost, aby soubory samy volily kategorii, ve které chtějí soutěžit. Hlavně by každá soutěž měla být ukončena ústředním kolem nebo ústřední přehlídkou. Bude potřebné a nutné se vrátit k celostátní soutěži pro vesnické a začátečnické soubory a eventuálně i realizovat myšlenku Hronova pro vesnické soubory.

Nová organizace odborových svazů nabízí na druhé straně možnost sektorových soutěží se společným závěrem ústředního kola, přehlídky apod. Mimo zájem nemohou zůstat soubory mládežnické a hlavně dětské. Mládežnic-

**Vojenský divadelní soubor Collage uvádí na Hronově Aféru plukovníka Rébla.**



ké soubory by bylo možné zachycovat v sektorových soutěžích a pro dětské soubory vypsát zvláštní soutěž s ukončením ve formě přehlídkového semináře nebo jiného shromáždění těch, kteří s dětskými soubory pracují. Je to nutné, protože počet dětských inscenací stále stoupá a množí se i nedostatky, které dětská představení provázejí. Soutěž se může stát inspirující silou pro rozvoj dětských souborů. Svědčí o tom výsledky ve Východočeském kraji, kde jsme vypsali samostatnou soutěž. V okrese Trutnov vypsali tuto soutěž ONV OŠK a výsledkem bylo osmnáct dětských divadelních inscenací. Jakékoliv úvahy o nových oborových soutěžích musí končit vždy definitivním názorem, že každá soutěž, kterou nový svaz vyhlásí, musí být pro všechny soubory a nikoliv jen pro ty, které jsou organizovány ve svazu.

Mluvíme-li o soutěži, ozve se zákonitě i otázka koncepce příštích Jiráskových Hronovů. Utvořením svazu změní se i podmínky pořádání Hronovů. Samostatný svaz v Čechách a samostatný svaz na Slovensku vnuká myšlenku vyslovenou již na letošním Hronově o pořádání celostátních československých přehlídek divadelních souborů ve společném partnerství obou svazů. Toto partnerství pochoptelně podmiňuje spolupráci při vytváření koncepce, finančním zajišťování a eventuálně i střídání míst těchto celostátních československých přehlídek. V každém případě by měla zmizet tzv. mezidobí Hronova soutěžního a nesoutěžního. Hronov by měl být každý rok a jeho význam být vždy určen právě společnou koncepcí obou svazů. Pro zvýšení umělecké úrovně je nutné, aby cesta divadelních souborů na Hronov nebyla odvislá od výběru krajských porot a metodiků, ale aby byl prováděn výběr na 2—3 mezikrajských přehlídkách v Čechách a jedné na Slovensku. Zásadou by se mělo stát, aby měl Hronov do budoucna pevnou a přesnou koncepci, a počítat s větší účastí dobrovolných pracovníků, kterým Hronov náleží a kteří by měli mít větší podíl na tvorbě jeho náplně. Zvláštní pozornost by se měla projevit o Jiráskův Hronov v roce 1970. Bude dvojnásobně jubilejní. Uplyne 25 let od našeho osvobození a bude 40 let Jiráskových Hronovů. To je tradice, která nemá v celém světě obdoby. Měla by to tedy být oslava, ale i podnětující a inspirující záležitost pro cíle, které ochotníci chtějí v příštích letech realizovat.

Metodická péče, která v pořadí zájmů nového svazu nebude nejmenší, měla by být hlavní záležitostí odborných pracovníků metodických zařízení. Svaz bude s nimi v partnerských vztazích. Utvoření svazu by mělo dát metodické péči nový impuls i novou tvář. Metodičtí pracovníci budou mít více času i možnosti věnovat se svému nejdůležitějšímu poslání. Svaz bude méně potřebovat metodiky-organizátory, zařizovatele, ale více vzdělané pomocníky a partnery s hlubokou znalostí všech problémů

ochotnické práce. Musí to být lidé, kteří právě touto znalostí a přehledem budou imponovat dobrovolným pracovníkům a získávat si jejich úctu. Jinak by to nebylo partnerství, ale jen nutná spolupráce. Pracovníci svazu i metodičtí pracovníci budou muset společně velmi zvážít i nové formy školení souborů a jednotlivců. Aby vycházely z potřeb a možností souborů, aby přinášely nové podněty, rozšiřovaly kulturní prostor a znalosti těch, kteří mají s ochotnickým divadlem co dělat. Jistě to bude školení diferencované, bude mít několik vrstev. Jiné pro soubory městské, vesnické, jiné pro mládežnické. Neučit hrát, ani režimovat. Více vyvolávat podněty, vzrušovat, podněcovat fantazii, zkulturovat myšlení divadelních pracovníků. Poznávat řemeslný proces umělecké tvorby.

Letošní Hronov a práce v kroužcích znovu ukázala, že našim divadelníkům je především potřeba více znalostí dramaturgických, kulturních a znalostí umělecké analýzy. Přinesl také poznání, že by pro vývoj našich souborů více znamenala pomoc profesionálních dramaturgů nežli profesionálních režisérů. Více učit rozumět textu, porozumění autorovu záměru, hledat stanovisko k roli, názor na roli, učit herce na jevišti jednat, domýšlet. Hlavně by měla tato práce mít charakter soustavné pomoci pro rozvíjení přirozeného talentu herců a nikoliv se jen soustřeďovat na inscenaci jedné hry, zejména té, která jde na Hronov.

Práce v hronovských klubech by měla směřovat také k tomu, aby si ochotníci dovedli vytvořit vlastní kritický tým, jak se o to pokouší na posledních Hronovech Jaroslav Černý. To je značný počet amatérských kritiků a odborně znalých porotců, kteří rozumějí nejen výsledkům předváděným na jevišti, ale i celému procesu tvorby a především pak znají specifikum této tvorby pro osobitý profil amatérského divadla.

Nový svaz má štěstí v tom, že může využít pro své cíle časopisu Amatérská scéna, který má svou tradici a prokazal znalost ochotnických problémů. Bylo by možno souběžně s Amatérskou scénou vydávat i vlastní bulletin pro organizační informace, dvakrát až třikrát ročně nějakou odbornou publikaci apod. Náměť bude jistě mnoho. Ale není důležité reklamovat to, co všechno chce a míní svaz udělat, ale spíše co může udělat, na co stačí jeho síly. Poněvadž nakonec každá organizace je vždy taková, jací budou její členové.

Významný český kritik napsal, že umění nás učí zpívat radostně písně a věncit se věnci, i když plujeme na rozbité lodi. Svaz nasedl na dobrou loď se vzácným nákladem lidské obětavosti a nadšení. Jde nyní o to, aby jí s pomocí všech českých i slovenských ochotníků dobře řídil a nezajel na mělčinu.

JOSEF VAVŘIČKA

## SYMBOLICKÁ VZPOMÍNKA

Psal se rok 1868. Bylo to v měsíci říjnu, kdy se na městečku v Morkovicích zastavil vůz. Podivní lidé z něho vystupovali, podivný náklad skládali.

Ano — byla to kočovná divadelní společnost Štanderova, která v oněch dnech zakotvila na čas v Morkovicích. Po Holešově, Přerově a Kroměříži spatřily Morkovice na skromné tehdy scéně hry z bohatého odkazu zakladatele novodobého českého divadla J. K. Tyla — Lesní pannu, Jiříkovo vidění a řadu dalších.

Upracované ruce morkovských košíkářů a zemědělců tleskaly tehdy nadšeně hereckým výkonům Tylovy rodiny, zvláště hereckému talentu a lidské opravdovosti jeho dcery Marie, která svou hrou probouzela v jejich duších lásku k české zemi a věru v mravní a duchovní hodnoty a budoucnost vlasti.

14. října 1868 podlehla Marie Tylová zákeřné nemoci. Její poslední štací se stal morkovský hřbitov s kulisami stolych lip.

Dobří lidé a tamější vlastenci nezapomněli a — jak praví místní historik — „památka Marie Tylové vrostla do kulturní tradice městečka a bude povždy příkladem nenáročná a nezištná, často také nevděčná a strastiplná služba, věnovaná duchovnímu rozvoji našeho národa“.

Okresní osvětový dům a okresní poradní sbor pro divadlo v Kroměříži se obrátily na ochotníky okresu s výzvou, aby se zúčastnili pietní vzpomínky s položením věnce u hrobu Marie Tylové — právě v měsíci stého výročí její smrti.

Je symbolické, že právě v předvečer 50. výročí vzniku naší republiky měli kroměřížští divadelníci příležitost zamyslet se nad svou prací, zvážít roli, kterou naše divadlo sehrálo v boji za osvobození vlasti, o vítězství mravní a duchovní síly českého a slovenského lidu.

(Z materiálu OOD Kroměříž)

# pomáhejte, citáty!

Všimli jste si, že v poslední době přibýlo v novinách a časopisech citátů? Přiznám se, že i já jsem nějak zatoužil obrátit se k moudrým myšlenkám velkých mužů. Ale čím je to dáno? Na to si jistě každý pořádný Čech umí odpovědět sám. Mohu říci jen tolik, že v dobách těžkých a zvláště zvichřených dějinami člověk vždycky zatouží vrátit se k nějaké základně, nějaké pevnině, k jistotám. Takovými pevninami jsou jistě v duchovním světě i myšlenky těch, kteří ve svých dobách poznali zlo a násilí stejně intimně, jako moderní člověk dvacátého věku. Jsou to naši spojenci a my jsme na ně někdy zapomínali jenom proto, že jsme byli až po uši zabráni do našich současných problémů. Ale jakmile člověk uvízne, ztratí půdu pod nohama, hledá své pomocníky, hledá ty, kdo by ho zbavili vlastních nejistot a pomohli mu hledat nové pevniny.

A tak, jak se zdá, nastává doba citátů, citací, budeme listovat v zapomenutých knihách a v tmavých večerech otvírat zaprášené regály našich knihoven a hledat v nich spojence našeho dnešního usilování. Byly doby, kdy jsme se smáli citátománii a víme i dnes, že mnoho citátů může znamenat vlastní krátký rozum. Některé pravdy jsou přece jen dočasné. Současný člověk spíš cítí, že výběr citátů má jiný smysl, než papouškovat, že dobře vybraná rada z úst klasika má v těchto dnech posilu téměř k nezaplacení. Pomáhejte nám tedy, citáty, pomáhejte nám vyznat se v tom, v čem žijeme. Pomáhejte nám, klasikové, rozumět času, který se nám zdál ideální a do rána se z něho stala absurdní fraška. Jsme všichni na jedné lodi světa, který letí odněkud někam. Vy už jste z té lodi dávno vystoupili, ale zanechali jste po sobě zprávy o svém životě, o svých přemýšleních a trápeních. Někdy se tak člověku zdá, že se vlastně na světě nic nemění. Že se jen ve vyšších stádiích opakuje to, co zažil Aristoteles před našim letopočtem, s čím se rval Shakespeare, o čem psal Rousseau ve století osmnáctém, o čem přemýšleli ti nejlepší

v minulém století a čím žijeme dnes. Zlo se zdokonaluje, dobra jako by nepřibývalo. Moderní civilizace umožňuje dokonaleji vládnout, ještě lépe aranžovat bezpráví a ještě rafinovaněji šlapat po právu. Ale zmohtnělo nějak samo právo, pravda a čest? Jsou stále v menšině, jako ostrůvky nadějí a snů drtivé většiny lidstva. Čest pošlapávají ti, kteří si ji dnes a denně dávají do svých hesel.

Odtud tedy alespoň drobný pohled, malé zalistování stránkami těch, kteří jsou a vždy budou ozdobami lidstva. A že to nebudou právě divadelníci? Inu, na ně jsme už z povahy profese nikdy nepřestali myslet a nikdy si v nich číst. Ale jsou přece i jiní...

Aristoteles O tyranii: „Tyranii chtějí udržet vládu v podstatě těmito třemi zásadami — způsobit, aby si poddaní nedůvěřovali, aby neměli prázdnou moc a aby byli malomyslní.“

Marc Porcius Cato (3. a 2. století př. n. l.) Morální naučení: „Můžeš-li nad někým zvíťazít, přemoz ho tím, že nebuděš odporovat. Trpělivost je totiž vždy největší ctností... Ustup někdy i tomu, o němž víš, že se ti nevyrovná. Často vidáme, že nad vítězem zvíťazí poražený.“

Seneka (římský filosof a spisovatel) O duševním klidu: „Podle toho, jak se utváří stát, buď se rozvineme nebo omezíme. Na všechen způsob však budeme činní a nepropadneme zahálce. Naopak, celým mužem bude jen ten, kdo svou ušlechtilou ctnost ani nezmaří, ani neskrýje, když budou odevšad hrozit nebezpečí a řinčet zbraně. Vrcholem zla je totiž odejít z počtu živých dříve, než umřeš.“

John Milton (anglický básník, 1608 až 1674) O svobodě tisku: „Vysoké shromáždění sněmovní... Cenzura znamená největší škodu a urážku vzdělanosti a vzdělaných lidí... Pravda a vzdělání není zboží, které by mohlo být monopolizováno a prodáváno s cenovkami a podle míry a váhy... Ježto cenzura znamená obzvláštní ponížení všech rozumných bytostí a ježto je krajně ponižující pro psaná díla a památky po zemřelých, pokládám cenzuru za podceňování a urážku celého národa...“

Jean-Jacques Rousseau (1712—1778) O právu silnějšího a O nerovnosti mezi lidmi: „Nejsilnější není nikdy dost silný, aby byl vždy pánem, nepřemění-li svou moc v právo a poslušnost v povinnost. Síla je moc

fyzická; nevidím, jaká morálka může vyplývat z jejich účinků. Ustoupit síle je činem nutnosti, nikoli vůle... Kdybych si mohl vybrat místo svého narození, zvolil bych si vlast, která by pro svou šťastnou nemohoucnost neměla zálibu v dobývání a byla chráněna ještě šťastnější polohou před strachem stát se kořistí jiného státu. Chtěl bych žít ve státě, kde by nikdo nemohl tvrdit, že je nad zákonem a nemohl se zvznějšku vnucovat žádný zákon, který by musel stát uznávat; protože ať by to bylo vládní nařízení jakékoli, najde-li se jediný muž, který by nebyl podroben zákonům, všichni ostatní jsou mu nezbytně vydáni na milost; a je-li jeden vladař národní a druhý cizinec, ať by si jakkoli rozdělili moc, je nemožné, aby jeden nebo druhý byl náležitě uznáván a aby stát byl dobře spravován...“

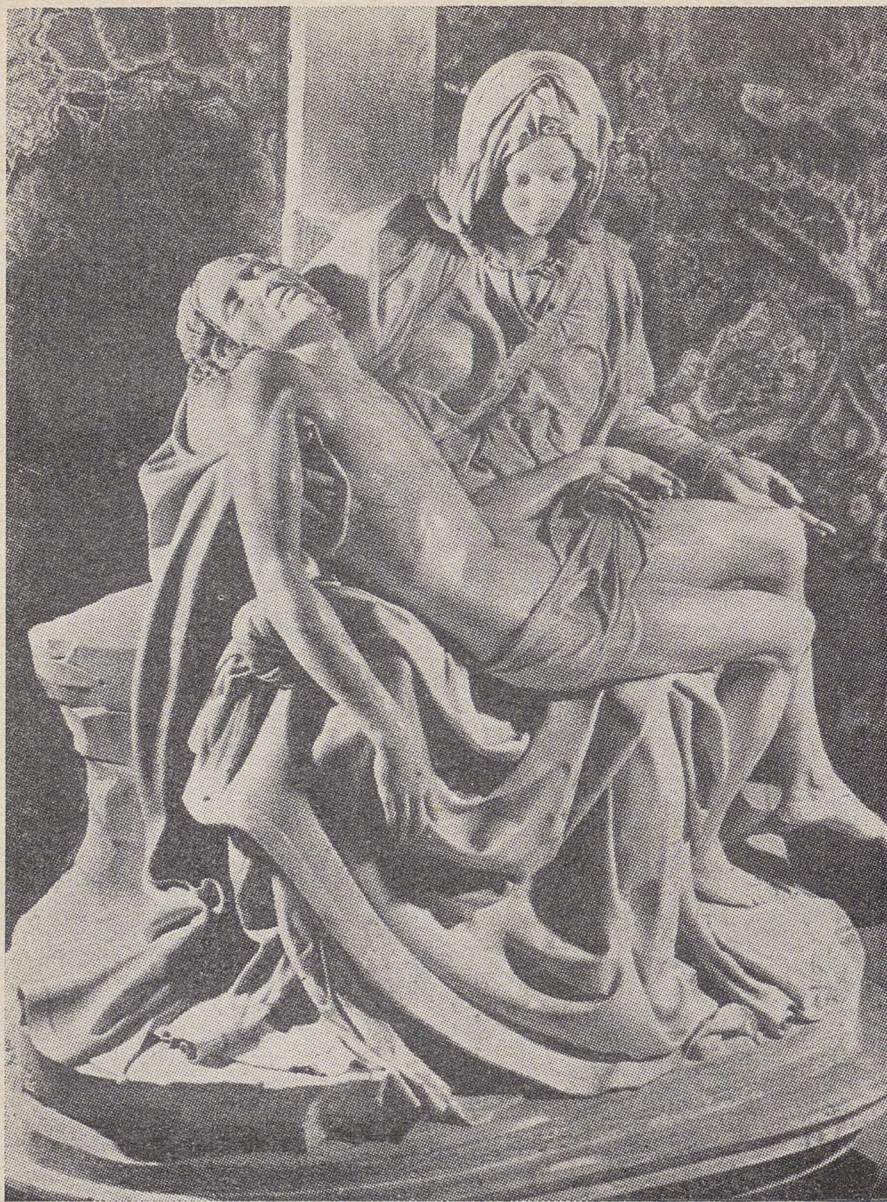
\*

Ty knihy vyšly už dávno, O původu nerovnosti mezi lidmi (J.-J. Rousseau), Areopagitika aneb Řeč o svobodě tisku (John Milton), Aristotelova Politika, O společenské smlouvě (J.-J. Rousseau) atd. Mnohé z nich jsme už přes dvacet let znovu nevydali. Jsou v nich uloženy krásné myšlenky, zkušenosti, získané před stovkami let. Slova, řeknete si... „Slova, slova, slova...“ říká ve známé větě Hamlet. „O slova, co zločinů bylo napácháno vašim jménem,“ říká Ionesco ve hře Kuba anebo Podrobení. Ano, slova, dokonce jen vytržené citace. Kdokoli jiný může najít jiná slova a jiné citace.

Kdo však může popřít, že i slovo — tak jak může být zneužito — může mít a má svou váhu a sílu! Žili jsme ještě nedávno dobu inflace slov. Vraťme jim jejich váhu. Literatura i divadlo nakonec nemají většího spojence než slovo. Vraťme slovům jejich pravdivost, chtěj tohle není tak málo. Jen si přečtete některá politická prohlášení...

Snad teď nastane doba citátů, nechtě, pomáhejte nám, citáty, aby jednou přece jen neplatila ona věta J. W. Goetha, kterou pronesl jen tak mimochodem u oběda s panem J. P. Eckermannem, ve čtvrtek 12. února 1829: „Všecko velké a moudré je v menšině... Nikdy nebude ani pomyšlení na to, že by se rozum stal populárním.“

Alis Fuchs



## DIVADLO BEZ VSTUPNÉHO

Piazza Garibaldi a Piazza Principe Umberto a Piazza Museo Nazionale a Piazzetta a znovu Piazza, proložená Viou, pro ucho našince jména ještě zvučnějšího a omnibus 140 vás vyklopí a jmenuje se to Piazza Hargellina. Naproti (stačí se zeptat) pozná vzdělanec Vesuv, vedle pak (bez ptaní) gelaterii, což je zmrzlinářství s devíti druhy zmrzlin plácaných před vašimi zraky a deseti druhy docela jiných, veplácaných už do kelímků a kornoutů. A slunce praží a vůně rybiho trhu se táhne za vámi a vůně broskví jako malých melounů ji překřikuje a opravdický křik prodavačů všeho co hrdlo, ba chvílemi i kapsa ráčí, dovolí pochopit, že to před vámi, „ten kus nebe spadlého do moře“, je skutečně Neapol. A vy v ní.

A píše se léto 1968. Češi jsou všude vítáni a kdo ještě včera myslel, že sousedíme s Finskem nebo dáváme na italských hranicích do vlaků pumy, ten si to už nemyslí. A je ochoten přijmout i vysvětlení, že v Praze se nemluví tedesco, což je německy.

Ale protože v Neapoli (a máme vědět, že v Itálii celé) se malebnosti meze nekladou a mimo vendety se nikdo

nehněvá dlouho, je lepší začít koukat kolem sebe. Pokud jste ovšem s to najít začátek toho koukání — třeba na nekonečno aut, která mohou jen dopředu a jen rychle a v řádu k nim se bez jakéhokoliv řádu pohybují chodící a se. ou holubi.

Nebo jestli jste nikdy neviděli správné italské mercato, což znamená trh, tak si nepředstavujte špinavý bazar, ale neobyčejně čistou směsicí krámků s úplně vším. A s úplně deprimující ochotou prodavačů. Jeden cenný poznatek — pokud nechcete koupit doopravdy, tak se tak netvařte. Neboť zdvořilost za zdvořilost (Češi přece zdvořilí jsou) a koupit budete muset! Zažili jsme nejednoho obchodníka, který, zpřeházev celý krám, požádal ať to tu ohlídáme, sedl na kolo a žádané zboží odkudsi přivezl. Co by dup. Kterýžto dup ovšem stačil, abychom se mezitím jako právě pasovaní obchodníci řádně započítali. Konkurence je konkurence a hlavně, ono to nedá, vidíte-li kolem sebe tolik lidí, kteří neustále pracují. Tak jsme si vzpomněli, jak nám kdosi říkal, že Italové jsou národ líný.

Ale dovolte, abychom se představili. Můj bratr studuje divadelní vědu, já se divadlem skromně živím, oba pak máme vášeň vnímat jako divadlo veškeren okolní svět. A poněvadž každá vášeň chce své, ta naše mimo sklony k dobrodružnosti i schopnost nacházet prostředí pro její vznik, vyrazili jsme tentokrát do té pilné Itálie. Která prý málem nezna stálá divadla (chce-li tu herec hrát, musí se buď přidat, nebo založit vlastní kočovnou společnost), o které se však shodně praví, že je divadlem sama o sobě a že herectví Italů je součástí národní mentality. Tak jsme nezaplátili a vešli.

A uviděli třeba prodavače melounů. Jsou dva, mají dva malé nákladačky postavené vedle fontány, sami sedí na korbě, v rukou ohromné nože a řvou. Co, to ví málokdo, protože už Říman neapolskému nářečí nerozumí, ale řvou, lidé se shromažďují, oni jediným zakrojením vypíchují z melounů kužely, jejichž pravidelnost by srdce matematika rozplesala, kužely červené až nejčervenější a sběhlé sliny poroučeji sáhnout do kapsy. Jenže ouha, i kdybyste ruku s penězi natahovali sebevíc, meloun proti všem pravidlům obchodu nedostanete. Obřad totiž ještě neskončil. A to obřad každého sebeubožejšího melounku. Nejdřív je třeba umístit ho, i s tou vyřiznutou čepičkou, na pozadí fontány. Neboť publikum miluje pastvu pro oči. A publikum mručí, tleská a prodavači zaujímají pózy, trochu si zažonglují (váš vybraný kousek tím samozřejmě zmizel donenávratna), současně vypíchnou další tři čepičky, aspoň pohledem zaznamenají okolostojící krasavice, pod tím pořád dál melou hubama a když vás už skoro na odchodu napadne, co to je za ohromnou hereckou techniku, zjistíte, že peníze jsou pryč, místo nich třímáte svůj dávno oželený meloun, zatímco publikum jásá. Ale abychom nezůstali jen u mercat, neboť člověk světů znalý právem namítne — to je toho, za divadelními trhy se dá jezdit i jinak.

Je blízko Neapole městečko, jmenuje se Caserta, a mají tam Palazzo Reale ve versailleském stylu. Zaplatíte za návštěvu zahrady, knihovny a sálů (všechno zvlášť, samozřejmě) a vejdete. Zahrada je asi větší, protože se tam smí auty, ale kaskádová fontána se zdá takových pět set metrů. Tak se vydáte pěšky, majitele drožky, který něco volá, ignorujete . . . je krásné odpoledne, slunce se do vás opírá . . . po čtvrt hodině chůze zjistíte, že ta fontána se nepříbližuje, spíš naopak, a že rozesmátý vozka, tohohle žertu dávno znalý, kluše vedle vás, v ruce slunečník se svůdným stínem, široko daleko jediným. Pokus o smlouvaní, v této chvíli krajně nedůstojný, zavrhnete, pro jistotu však požádáte o jízdu krátkou. Splniv přání přímo vzorně, vozka něžně zastaví a vyhrkne sumu, pod kterou se zlomí kolena. Vztek, jeden ze základních hybných kamenů každé správné komedie, vám teprve mnohem později dovolí pochopit, že jste se jeho prostřednictvím nechali vhodit do oné dějinám známé hry zhruba známé fabule, improvizovaně známého textu a podle vtípu soupeřů známého konce. Jaképak tedy rozhořčení, když se všechno končí pointou, hovořící o vděku za těch ubohých pár lir, co dostáváte nazpět. Vždyť je v nich jednak honorář za tu hru, sehranou k jistě oboustranné potěše, jednak odškodné za prohádaný čas, během kterého se zahrada mohla objet dvakrát, což by bylo výhodné pro vás, ale už ne pro koně. A co je humánnější, utahaný kůň, který tím pádem už nikoho nesveze, nebo my dva, nutně neuspokojení vlastním sobectvím, které zabránilo dopřát tu krásu i jiným?

Palazzo reale má 1200 místností. Zkrátka takový domeček, na jehož údržbu je slovy pět zaměstnanců. Smějících si po úklidu obléknout ošklivé uniformy a provádět. Nejmladší z nich, dejme tomu čtyřicátník, se v tomto převleku ukázal jako ztělesnění další divadelní vlastnosti Itálie — totiž úcty k uniformě.

Bratr na otázku, zda je voják nebo carabinieri t. č. v civilu odpověděl, že ani to, ani ono. Čímž se rázem diskvalifikoval a samozřejmě souhlasu s životní činností jedině uniformovanou zůstala na mně (ostatně nesouhlas se po následujícím argumentu ukázal stejně vyloučeným): „Mám třináct bratrů, dvanáct nás nosí uni-

formy. Jen ten poslední je pazzo (čti paco — blázen). Dělá v Benátkách spisovatele.“

Taky nám kdosi řekl, ať jdeme do Latiny (mezi Neapolí a Římem), že tam mají zajímavou mussoliniovskou architekturu. Po dokonalosti Pompejí nám sice žádná spořádaná architektura nemohla připadat zajímavější, ale co člověk neudělá pro naději ukojení své vášně. A dobře, že to dělá, protože i když Latina nestojí za nic, zas by nepotkal Guida. Celým jménem advokáta Guida Gargiulu, který tu noc vůbec nespál, protože měl v devět proces. Tak jsme uřtili auto, abychom tam před devátou byli. A přišel tribunál s prezidentem a nějaká advokátka s úplně jinými obžalovanými, než jsme čekali. A Guido suše prohodil, že to je jasný, že přesně v deset. Tak jsme šli naproti na coca-colu, mezitím mluvil ta advokátka a prezident, který se zřejmě nechtěl nudit, jí poslal lísteček. Paní nehla brvou, jenom nečekaně skončila. Bylo přesně deset.

K našemu údivu se však taláru obhájců, který byl jeden a který si jednotliví advokáti navlékali před zraky diváků, chopili spolu s Guidem další čtyři. A prezident vybral proces šestého, který seděl v koutě a chytal lehký. A Guido znovu přišel jako by nic a šli jsme si prohlédnout hrdelní soud. A když v jedenáct na otázku „Teď?“ pokrčil rameny se stále spokojenějším výrazem ve tváři, povídám, co to tady hrají za divnou hru. Odpověď byla docela jednoduchá — o pořadí procesů rozhoduje jedině prezident, a to tehdy, kdy se mu zachce. (Maně nás napadlo, že jeden z obvyklých režijních figlů, jak udržet herce v neustálém napětí, má tytéž zákony.)

A prezident zatím dál posílal své lístečky, na kterých mohla být doporučení k zakončení advokátské kariéry právě tak jako nejsoukromější vzkazy. A bylo skoro půl třetí, vypadlo to, že Guido bude poslední a my dostávali vztek za něj. Konečně oblékl talár, lišácky mrknul, páni z tribunálu se zvědavě otočili, aby poté zaujali pozice posledního aktu — a nám konečně dokleplo.

V této chvíli už totiž vůbec nešlo o proces, ale o vtipnou pointu celého toho několikahodinového spektaklu. A diváci zmlkli a my pochopili, že Guido je dneska vlastně nejšťastnějším advokátským protagonistou, protože se mu dostalo cti posledního slova, možnosti překvapivého rozuzlení. Z vřavy, která nastala po jeho krátkém proslovu, jsme usoudili, že vyhrál. Zatím ne úplně, ale ani tí nejzavilejší soudcové se neurazí, jsou-li převezení vtipně. U sklenky dobrého vína se pak ukázalo, že v této, pro vlastní případ krajně nevhodné chvíli, šlo Guidovi o jedině — dosáhnout odročení. Ale zas ne dlouhého a už předem dobře naladěného. Proslov byl tedy zaměřen k vylíčení krás slunečního dne za okny, a to k vylíčení sugestivnímu, protože závěrečná výzva, aby se šli všichni neobědvat a vykoupat a uzavřeli to večer, se nesetkala s nejmenším odporem. Vzápětí, když se zjistilo, že je sobota, sice ano, ale to už bylo pozdě, protože prezident jednou řekl ano.

Řím sám je ledabyle majestátní jako vždycky a sem tam dovolí nahlédnout i do míst turistům nepřístupných. Mají totiž třeba Terme di Caracalla skryté kouty, na které narazíte jen díky náhodě. Co byste řekli takové rekvizitárně s egyptskou sfingou a několika stovkami kopí nejrůznějších druhů a velikostí, skladu s věčnými ohni a triumfálními vozy a dekorací v barvách vyvedeného skalního zákoutí nebo temné hrobky? Samozřejmě, k odhalení celého tajemství stačí bedlivě pročit plakáty, které jste pro jejich nevidnost dosud míli. LETNÍ DIVADLO V TERMÁCH — AIDA — NEJLEPŠÍ ZPĚVÁCI. „... skoro pět set komparsistů, koně, sloni!“ informuje pohotová paní z gabinetů, což jsou toalety. „Sloni jsou ovšem žert, vidíte signora?“ „Kdepak, tohle obsazení je stálé.“

A tak, abyste na závěr divadla Itálie měli nefalšovaný zážitek z divadla italského, zaplatíte poprvé (čímž i naposed) a jdete na Aidu. Je krásný večer, půl deváté, mírný vítr nad rozvalinami terem di Caracalla pvlává bleděmodrým horizontem, vykukujícím za oponou na

kolečkách, pět tisíc diváků, od výpravy Izraelitů až po Japonce, tiše hlučí. Konečně přichází dirigent, vyčkávací póza, gong, předehra... Nohy technikářů za oponou klusnou, pak mírné, prudší, nejprudší světlo, potlesk. Neboť předehra právě končí a chvíle pro vyjádření obdivu k výtvarnickově vynalézavosti nastává. Škoda, že vítr zesílil, protože zatímco se protagonisté noří do svých árií, jakoneviditelní technici v pozadí marně přidržují padající část palácové zdi. Nicméně publiku to nevadí vzhledem k několika výpravným komparsovým a světelným efektům, vyvolávajícím atmosféru nadšení. Zhruba po dvou hodinách se neustálými potlesky přerušované představení propracovává do třetího aktu a jednomu začíná být klíč k pochopení toho, co se tu děje, jasnější. Systém klaky, známý především z dějin carského divadla, tu, jak se zdá, žije ve svém dějinami neohroženém vrcholu. Čím malebněji vypracovaná dekorace, tím větší naděje na ovace, opakované hlavně znenadání. Po chvíli zjistíte, že se tleská i koním, kteří skutečně jsou, živí,

dokonce víc, než je zdravé, protože zanechavše na forbně balancujícího Radama, odjíždějí i s kusem schodiště, že se tleská naleštěným trumpetám trubačů a toaletám dam. A je skoro půlnoc a zpěváci jsou opravdu výborní, jenže publikum spíš čeká na ty slony.

Až teď — opona se znovu doslova rozbíhá, temná noc hlediště, přenesená na jeviště se zavlnuje dvěma hrby a vážný stín velblouda mizí v pozadí. Frenetický potlesk. Fleše ozařují kdeco, včetně za skalami schovaného otce Aidina, kterému se to právě moc nehodí. Naštěstí nový potlesk a fleše se obracejí k jezdcí na koni, projíždějícímu jako tiše krajinou. Kterýmžto výstupem zvířata končí. Zhruba o jedné z půlnoci se nám asi ve čtrnáctém závěrečném potlesku podařilo z hlediště vyklouznout. „Nelíbilo?“ povídá ta paní od gabinettů, které teprve teď začne pravý kšeft. „Líbilo, jenže místo slonů měli velblouda!“ „A bodejt by ne, vždyť on je taky o polovinu levnější!“

LÍDA ENGELOVÁ

Pražákův snímek z Dostálových Vytečnicků na 38. JH.



# POZNÁMKY K PĚTI HRONOVSKÝM INSCENACÍM

ČLOVĚK  
PRO VŠECHNY ČASY

rozhodně není efektní hra. Nutí diváka sledovat vyslovované myšlenky, vyžaduje jeho značnou aktivitu, spolupráci. Dokonalá slyšitelnost textu je podmínkou, sine qua non — vždyť je to hra postavená na slově. Mnohokrát vyřčená kritika herecké nevyrovnanosti hršovského kolektivu se svezla až k strohému konstatování stavějícímu herce Etzlera proti všem ostatním diletantským partnerům. Taková konstatování neberou v úvahu textové možnosti ostatních postav hry a jsou nespravedlivá vůči několika dalším velmi dobrým hereckým výkonům, zejména vůči Zakopalovi (Cromwell), Vondruškovi (Vévoda z Norfolku) a Wolfovi (Obyčejný člověk). Je zde ovšem i řada výkonů slabších. To spolu se špatnou slyšitelností první části a ne dost aktivním publikem večerního představení oslabilo apelativnost inscenace, cenné zvláště režijní kultivovaností a jedním z největších hronovských hereckých výkonů v posledních letech.

## ČECHOV

je v aktovce Na hlavní silnici mistrným tvůrcem bezútesné, až nihilistické atmosféry vzájemného neporozumění a bezcenných vztahů mezi lidmi. Jen tu a tam prokmitne paprsek láskosti mezi lidmi, kteří jsou na dně existenčním, jen k jedinému rozmachu vzpoury dojde proti symbolu lidí, jež jsou na dně mravním. Všechno je to zpracováno s nesmírnou intimitou, delikátností, vnitřností — a v interpretaci Brněnských se to setkává s robustní režisérskou individualitou, která instinktivně miluje prudkou jevištní akci, výraznou, až jednostrannou hereckou charakteristiku, prudký dějový spád. Opravdu zajímavé setkání či střetnutí autora s režisérem. Silnější vítězí, a silnější je Čechov. Wallezky je odnášen na štítu a získal pro sebe nové zkušenosti (například s vytvářením atmosféry), pro herce nové prostory (i malá rolička zde mohla dát herci víc a jiných možností než repertoár posledních let), pro sou-

bor nové perspektivy, pro Hronov dramaturgickorežijní čin.

Bankovní jubileum hrají Brněňští v dokonalé a důsledné expresivní nadsázce, skoro přesvědčující, že divadlo absurdity mohlo mezi své četné praotce zařadit i Čechova (viz závěr aktovky!), hrají je už v minulosti nejednou zvládnutou bravurní technikou strojově naplňující ohňostroj režisérových gagů, hrají je po svém, osobitě, původně — a vyvolávají tím spory už z historie Skřivanů dobře známé. Nejbliže Čechovovi je Wallezky v roli Šipučina, protože jeho důsledná stylizace postavy se dobře snáší s jejími lidskými rozměry.

## ŽENITBA

Zajisté zpodobuje ruský život své doby, ale jistou formou, v jistém žánru. Je to satirická komedie; což naštěstí a na rozdíl od druhého představení téže hry na témě Hronova bezpečně vycítil režisér Igor Galanda z martinského souboru, z ústředních přehlídek zatím neznámého, v obsazení velmi různorodého (ale mladí kvalitativně dominují) a ve svém celku velice sympatického. Představení má nudná místa (expozice!), zpomalený rytmus (arytmický Kočkarev), nedostatky v řeči — na druhé straně vynikající scény, svědčící o pozoruhodné invenci režiséra i neméně pozoruhodné lehkomyšlnosti, s níž této invence zneužívá. Podkolesina posunuje do naprosto netradiční polohy plakátového prototypu naivního ruského člověka, který svou „smělostí“ v dialogu s Agátou právem vyvolává bouři smíchu a aplausu — a nakonec ho nenechá vyskočit z okna a neuvědomí si, že tím láme hrot celé satíře. Celek — naivní srdečnost a smysl pro humor překonávají nedostatky zákonů řemesla a dávají hodně nadějí do budoucna.

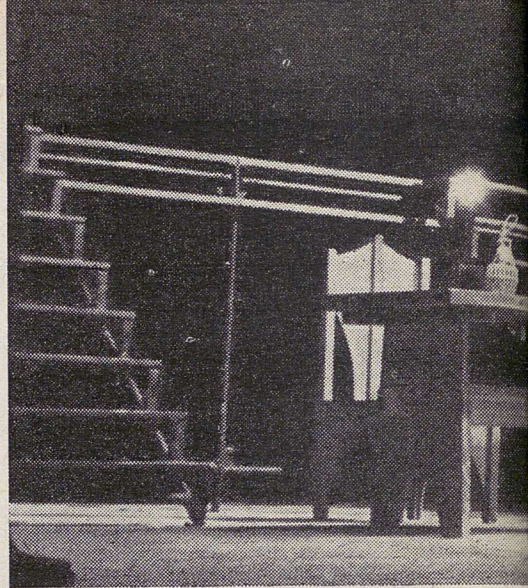
## VÝTEČNÍCI

jsou datem letošního Hronova. Už po několikáté v historii Hronova, pokud ji pamatují, vítězí spojení mladého elánu (ovšem na vhodné před-

loze, která umožňuje mladému interpretu hrát sama sebe) s řemeslně dokonalou prací režiséra (a zde — v náročném žánru muzikálu — zvláště výrazně i choreografa a muzikanta), které umožní výrazně divadelně sdělit generační pocity. Je v tom představení recese i melancholie, vážný názor i sranda, sympatie i nenávisť této mladé generace a jejího autora. Je výsledkem tuhé práce (v pohybové složce bych řekl až drilu), která však není v rozporu s vnitřní rozkoší ze hry. Kolektiv má několik výrazných hereckých talentů, za všechny jmenuji Blanku Zemanovou. Představení Studia olomouckého DOS dokumentovalo vynikající kulturní tradice univerzitního města a prokázalo, že k nim významnou měrou patří sdružování mladé inteligence k výrazně osobitě formě amatérského divadelnictví.

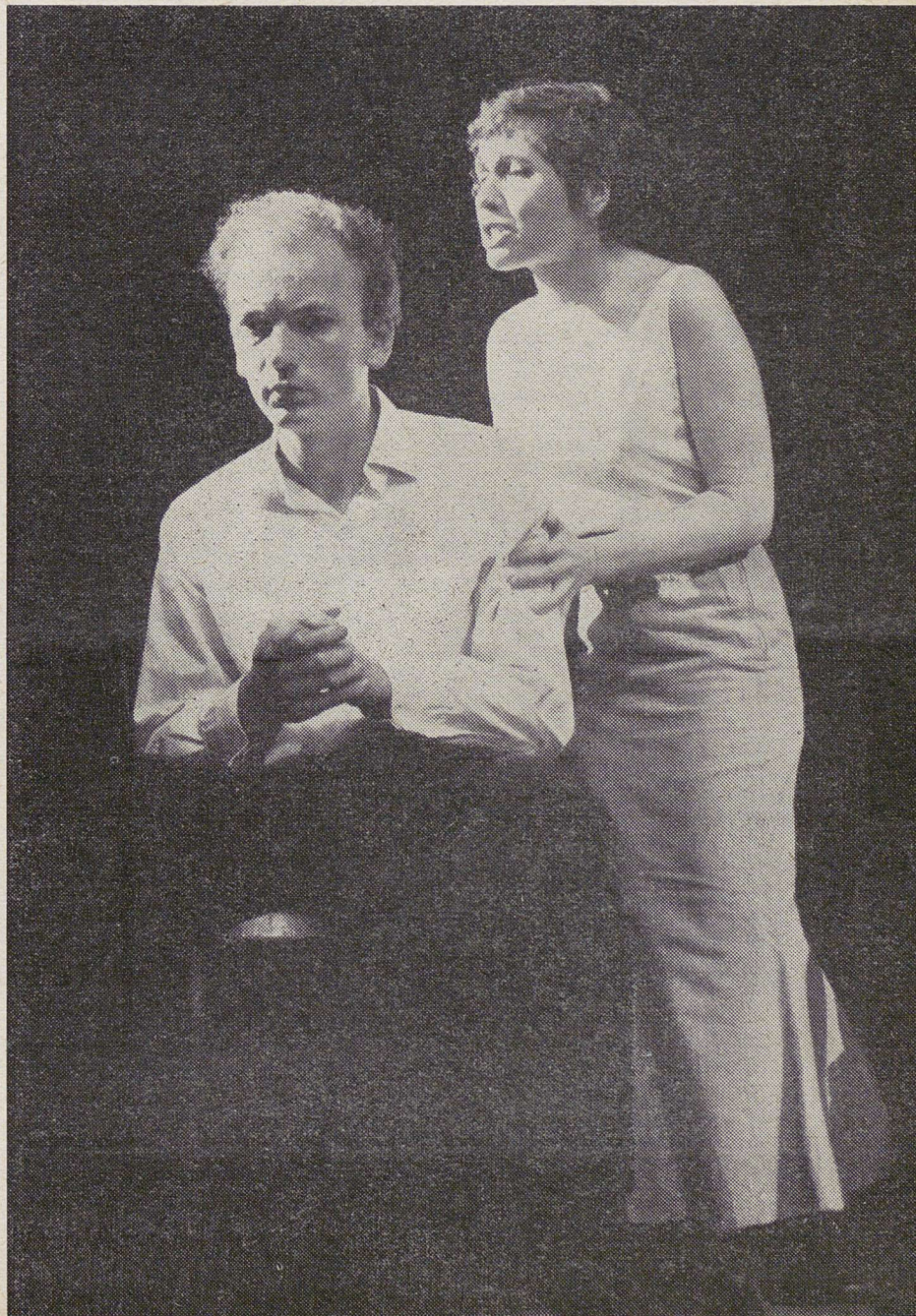
## TMA

je povídka Leonida Andrejeva, ne právě zkušeně zdramatizovaná M. Korcovou pro bratislavský soubor OB Nivy. Vajdičku zaujal psychický stav člověka pronásledovaného na pozadí revolučních událostí, vyličení jeho strachu ze světa, zážitků děsu, nálad rezignace na revoluční ideály. Jako obvykle, rezignoval na všechny divadelní efekty, hraje bez výpravy (nahrazuje ji virtuózní prací s tělem herců v prostoru), vzdal se i divadelně efektní scény prostitutek, která v předloze je, všechno sází na herce a jeho jemné vyjádření nuancí niterných stavů. Největšího úspěchu dosahuje v práci s V. Kováčovou, která výrazně, přitom však nesmírně cudně vyjadřuje bolestné stavy uraženého a poníženého člověka, který chce procitnout k novému životu. V úsilí o stejně pravdivé zobrazení vývoje hlavní postavy povídky, revolucionáře Alexeje, stává se herci a režisérovi překážkou dramatizace (velmi problematická je postava jakéhosi alter ego s mnoha funkcemi, z nichž však nejvíc bije do očí funkce pomocných berliček dramatizátorky). Kvality, za něž jsme tleskali tomuto souboru v minulosti, byly prokázány i za těchto ztížených podmínek. J. BENEŠ



Snímky z inscenací 38. JH: vlevo nahoře Výtečníci, dole Bankovní jubileum, uprostřed nahoře Člověk pro všechny časy, dole Na hlavní silnici, vpravo Ženitba, nahoře Bankovní jubileum, vpravo dole Tma. Foto J. Pražák, K. Minc a O. Pernica.





# POD POKLIČKU VÝTEČNÍKŮ

(interview s Pavlem Dostálem)

*Na co jsi vsadil při psaní Výtečníků?*

Na přirozený elán, energii a nadšení svých kamarádů ze Studia DOS. Má dřívější spolupráce s tímto souborem mne totiž přesvědčila o tom, že se s nezdařením setkají všechny pokusy, které přeceňují možnosti tohoto mladého kolektivu. Myslím, že se nikdo neurazí, když řeknu, že jeho síla nespočívá ani tak v hereckých individualitách, jako spíše v radosti ze hry a v touze pořádně si zařadit. Během své činnosti ve Studiu jsem zjistil, že tento kolektiv má v sobě strašnou spoustu energie, která není vůbec využita.

A tak jsme si tedy s Kamilem Markem řekli, že je bibos nutit hrát tyto lidi něco, co nevychází z nich samotných a na co ani vlastně nestačí. A proto jsem napsal Výtečníky.

*Role jsi „šil“ na tělo?*

Nejde ani o role v pravém slova smyslu. Ve Výtečnicích vlastně na jevišti neexistují herci. Postavy existují de facto. Oni jsou prostě taková i mimo jeviště. Dokonce jsme to zdůraznili v inscenaci tím, že na jevišti vystupujeme se svými civilními jmény. Abych byl konkrétní, tak například Pogoda zůstává na jevišti Pogodou se vším všudy. Je mi jasné, že každou komedii nelze dělat tímto způsobem, ale tady jde o autorský záměr, nehleď k tomu, že ani sebetalentovanější režisér by nepřinutil Pogodu, aby na jevišti Pogodou nebyl. Já se vsadím, že by režisér byl už dávno na psychiatrii, ale Pogoda by Hamleta hrál pořád na Pogodu. On je prostě klaun. I v životě. A tak jsem si řekl, že těchto věcí důsledně využiji.

*Znamená to, že jste se obešli bez režiséra?*

To jsem neřekl! Naopak. Režisér byl v našem případě velice důležité kolečko, bez jehož pomoci by se náš stroj nerozjel. Každá hra má přece svá pravidla, která musí někdo stanovit. V našem případě stanovil pravidla režisér a nám bylo potom jasné, že můžeme odtud až potud. Režisér působil jako katalyzátor. Urychloval nebo zpomaloval naše přirozené reakce, přičemž nikterak nebrzdil naši iniciativu. Spíše ji vhodně využil a usměrnil.

*Výtečníci jsou tedy takovým kolektivním dílkem?*

Doslova. Je to výsledek velice úzké spolupráce autorů, režiséra a choreografa s celým souborem. Například choreograf Jiří Čada vycházel při stavění celé choreografie opět jenom z pohybových možností jednotlivých členů souboru, které nejsou v civilním životě nijak geniální. Já sám jsem na parketě obávaný slon. Totéž kolega Pogoda. Ten to má ovšem nejjednodušší. Sedí u piána a tloustne

z tantiém. Je sice pravda, že když ho to na některém představení popadne, tak v jednom místě udělá kotoul, ale to je spíše výjimkou. To já to měl podstatně horší, protože choreograf chtěl po mně krok sun krok. Tak jsem chodil po náměstí a občas jsem zamrskal nožkama, aby mi to přišlo do krve. Do krve mi to sice přišlo, ale na druhé straně jsem zase pokládán mnoha občany města Olomouce za polovičního blázna, který hopkuje na náměstí.

*Takže Výtečníci jsou doslova vypocení?*

Kdyby jen to! Navíc ještě vyplakáni. Někteří ten fojr nevydrželi a odešli. A teď je jim to líto. Byla to prostě dřina. Třikrát týdně zkouška a kromě toho pohybovky s choreografem.

*Jsou Výtečníci vhodným repertoárem pro jiné soubory?*

To je problém. Záleží asi na tom, pro jaké soubory. A taky pro jaké režiséry. Samozřejmě by v případě takového pokusu museli přešívát text. Já osobně nejsem ješitný autor a celkem bych proti tomu nic neměl — ovšem jsou místa v té hře napsaná tak dokonale, že si na ně nedám sáhnout.

*Které místo hry je podle tebe textově nejdokonalejší?*

Určitě toto: „Těleso ponořené do kapaliny je nadlehčováno silou, která se rovná váze kapaliny tělesem vytlačené.“ To myslím musí chytit každého, protože to zní!

*Jsi spokojen s výsledky?*

Jsem a myslím, že ta dřina stála za to!

*Proč?*

Protože umím krok sun krok!

A na důkaz svého tvrzení přehopkoval Pavel tanečním krokem celou místnost na šíř i délku, udělal salto, jelení skok, a potom se podle instrukcí dr. Wernera (viz předcházející čísla AS) postavil skromně v rohu místnosti na hlavu do jógistické polohy, čímž mi dal najevo, že si hodlá ode mne odpochynout. Poděkoval jsem za rozhovor a krok sun krokem jsem odskotačil z místnosti.

JAROSLAV GÜBL

Vpravo nahoře Pražákův snímek z Výtečníků.



# HRONOVSKÁ VOLNÁ TRIBUNA

K řadě tradičních už kroužků, které se pokoušejí realizovat heslo Hronov — škola ochotníků, přibyla letos nově koncipovaná volná tribuna. Vedla jí trojčlenná hronovská porota. Cílem bylo konfrontovat názory poroty s názory pléna, a to tak, aby to současně přineslo účastníkům co nejvíce poznatků, dále dát zájemcům možnost vyslovit se i k obecnějším problémům amatérského divadelnictví.

Myšlenka se ukázala jako šťastná. Značný počet účastníků pokaždé nejprve volně besedoval o problémech představení minulého dne, přičemž se porotci snažili provokativními otázkami maximálně vyhrotit jednotlivá stanoviska a taktně uvést na správnou míru omyly. Pořádilo se přitom vytvořit atmosféru, v níž se nikdo neostýchal vyslovit své názory a nepokládal za žádnou pohanu dát se event. poučit zkušenějším divadelníkem. Ani v jednom případě ne-

došlo k hysterickým výlevům, známým z minulých let.

Po této besedě dostal slovo zástupce poroty, který jednak shrnul dosavadní diskusi a zaujal k jejím názorům stanovisko, jednak seznámil plénum s hodnocením poroty.

Na závěr pak se zpravidla diskutovalo o obecnějších problémech, například o otázkách festivalů vůbec, koncepcích budoucích Hronovů apod.

Na závěrečné besedě účastníci volné tribuny projevili přání, aby tato forma práce byla i do budoucna zachována a požádali mne, abych pořadatelům Hronovů tlumočil ještě některé jejich náměty k úvaze, což zde činím:

Účastníci JH by měli mít zvláštní odznaky, dávající jim určitá práva. Hronovy je třeba zachovat, ale o dějiště ústředních soutěžních přehlídek by měla formou konkursů sou-

těžit různá města v Čechách i na Slovensku.

Chybí dlouholetá koncepce Jiráskových Hronovů a našeho soutěžení vůbec.

Na žádném Hronově by nemělo chybět představení pro děti.

Zahraniční soubory mají v Hronově vystupovat důsledně mimo soutěž, tj. například i mimo anketu diváků. Při sestavování repertoáru Hronova je žádoucí co nejširší žánrová paleta.

Nehrát ve Slavii!

Při soutěžních Hronovech zavést zvláštní kategorii pro inscenace režirované divadelníkem z povolání!

Přínosem hronovského zpravodaje je, že nenosí barvy poroty a tím prospívá diskusi. Ale také hodnocení poroty by mělo být publikováno.

# S O U Č A S N É S V Ě T O V É D R A M A



## [Aleš Fuchs] Eugène Ionesco aneb Slova, která lžou

Narodil se 26. listopadu 1912 v Rumunsku. Matka byla Francouzka a rodiče se brzy odstěhovali do Paříže. Ale pak se rodina vrátila zpátky do Bukurešti, kde Ionesco studuje, píše své první verše, dokončuje studia a stává se gymnasiálním profesorem. V roce 1936 se žení, paní prý vypadá jako Čiňanka, proto jí někdy upírají její rumunský původ, což svého času vyvolalo řadu pikantních novinových článků...

V roce 1938 se Ionesco vrací do Paříže, zanechává profesuru a pracuje až do konce války v nakladatelství. Že by se měl stát někdy dramatickým autorem, o tom neuvažoval až do roku 1950, kdy vznikla celkem náhodně jeho prvotina nazvaná **Plešatá zpěvačka**.

Od té doby napsal skoro dvacet jednoaktových i celovečerních her. Jeho dílo u nás nikdy souborně knižně nevyšlo, na jevišti jsme hráli asi tak pět šest jeho her. Donedávna platilo u nás o jeho hrách mínění, že jsou jen jedním z dalších dokladů rozpadající se filosofie západního světa. Styl absurdního dramatu totiž příliš upomínal na styl našeho života, bylo tehdy nejlepší uvrhnout Ioneskovu dramatikou do klatby, případně se od ní taktně distancovat. Jistě to nebylo nesnadné, poněvadž o Ioneskovy hry — jak i později ukázalo několik inscenací — nejevil náš divák, zvyklý na docela jiný typ divadla, valný zájem. Traditionalismus obecně poskytl výborné argumenty proti dramatikovi.

Pak přišlo období jakéhosi smíření: divadla hrála celkem všechno, co uvážila za vhodné. Paradoxem těch dob bylo, že zelenou dostávali právě autoři západní, jejichž dílo nebylo snadno dostupné vý-

kladu, kdežto tahanice s cenzurou byly obvykle u českých novinek. Ionesco se tedy už hrát mohl, ale opět se nehrál, protože vlna absurdního dramatu ve světě už dávno překročila vrchol zájmu.

V roce 1966 se pražské Komorní divadlo k Ioneskovi vrátilo, režisér Václav Hudeček, jemuž patří zásluha, že se také pokusil nastudovat Samuela Becketta a jiné autory tohoto typu, uvedl Ioneskovy **Židle**. Inscenace se, myslím, hraje dodnes a jak se ukázalo, ani Ionesco, ani absurdní divadlo není záležitost módy. Tři roky před Beckettem otevřel Ionesco cestu novému dramatu, pokoušejícímu se zvrátit tradici měšťáckého divadla. Udělal to v době, kdy bylo krajně nutné odhalit nesmyslnost slova, zneužívaných každodenně k dorozumívání. Nemoc citů, která zachvátila lidstvo industriální společnosti, má své kořeny v nemožnosti komunikace, v nemožnosti vzájemně si porozumět. Ionesco však tuto nemožnost nejen odhaloval, ale nacházel i příčiny. Ukazuje, že lidé zneužívají jazyk. Pomocí jedné a týchž slov je možno nejen vyznávat lásku, ale i lhát, nejen osvobozovat, ale i vynášet ortely smrti, nejen uctívat, ale i zatracovat.

**Plešatou zpěvačku** označuje proto jako „tragédii slov“.

Poslechněme si několik dialogů ze závěru **Plešaté zpěvačky**: hra se odehrává v anglickém měšťanském interiéru, kde v srdečném tlachání tráví společný večer dvě anglické rodiny. Hodiny odbíjejí čas, oheň v krbu plane a konverzace hladce plyne —

**Paní Smithová: Vida, devět hodin. Pojedli jsme polévku, rybu, bram-**

**bory opékané na slanině a anglický salát. Děti pily anglickou vodu. Znamenitě jsme se najedli dnes večer. To proto, že žijeme na předměstí Londýna a že se jmenujeme Smithovi...**

Po tomto banálním zvanění se v závěru hry mění text Ioneskových typů až v nerosozumitelnou hatlaninu:

**Pan Martin: Sully!**

**Pan Smith: Proudhomme!**

**Paní Martinová, pan Smith: François!**

**Paní Smithová, pan Martin: Coppé!**

**Paní Smithová: Křišnamurti! Křišnamurti! Křišnamurti!**

**Paní Martinová: Bazar, Balzac, basta!**

**Pan Smith: A, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i.**

**Paní Martinová: B, c, d, f, g, h, ch, j, k, l, m, n, r, s, t, v, x, y, z!**

Ionesco tuto fantasmagorii slov zesměšňuje. Má smysl pro komiku, sarkasmus a fraškovitost života. Směje se absurditě a nesmyslnosti konvencí, ale cítíme, že výsměch je často plný bolesti a strachu o člověka. Jak to dopadne, neuvědomíme-li si, že lidské vztahy jsou vážně zachváceny nemocí nedorozumění?

Za těch téměř dvacet let, kdy Ionesco zveřejnil tuto diagnózu, stal se problém komunikace téměř masovým problémem moderního světového umění. Nechci tím říci, že díky Ioneskovi, nebo jen díky absurdní dramatice. Ve vývoji umění prostě vznikají někdy etapy, kdy jeden

problém pronikne veškerou duchovní kulturu. Motivů odčizení a nemožnosti komunikace se zmocnilo nejen absurdní drama, ale i tzv. francouzská vlna ve filmu, působilo na vznik některých hudebních pokusů Stockhausenových i jiných tvůrců tzv. nové hudby.

Ionesco, na rozdíl od plachého a málomluvného Becketta, je muž plný činorodé energie, výřečný diskutér a polemik, autor mnoha studií a divadelních článků. Říká, že nemá rád francouzské filmové režiséry — Truffauda, Godarda nebo Chabrola a že vůbec nerad chodí do biografu, ale od té doby, kdy napsal scénář pro film *Sedm hlavních hříchů* (realizovaný v sedmi povídkách sedmi režiséry), spolupracuje často i s filmem. Velmi rád a ochotně udílí interviewy, kterých už dnes existují celé stovky. Odpovídá vtipně a neskrývá své sebevědomí, někdy přehnaně do sebeironie. Takže na otázku, koho považuje za nejvýznamnějšího současného francouzského kritika, odpověděl: „Sám sebe.“ Stejně mezaobaleně mluví o tom, co nenávidí, i o těch, o nichž pochybuje. Několikrát se například ohleduplně vyslovil o Rogeru Planchonovi, o němž převládá ve Francii mínění, že je předním divadelním režisérem. Na otázku, které divadelní a filmové osobnosti uznává, Ionesco odpověděl: „O'Caseyho, Syngeho, z filmařů Buñuela, Renoira, Claira, Orsona Wellese a z mladších Alaina Resnaisa, režiséra filmu *Loni v Marienbadu*.“

Ionesco experimentátor a divadelní provokatér, vůdčí osobnost divadelní avantgardy, ačkoli i ta léty stárne a brozí jí stagnace, je dnes slavný. V roce 1965 uvedli jeho *Hlad a žízeň* dokonce v *Comédie Française*. Někteří to považovali za konečné vítězství. Ionesco ve svatozátku francouzské divadelní konvence! — volali jiní a byl to pro ně důkaz dramatikova zkonvenčení a smíření s dosaženou pozicí.

Absurdní divadlo, jako každá etapa uměleckého vývoje, projde časem jistě novými změnami. Prochází jimi i Eugène Ionesco.

\*

## Reportér

Kdy jste se poprvé začal zajímat o divadlo?

## Ionesco

Když mi bylo čtyři nebo pět let. Byl jsem tehdy tuším v *Luxemburské zahradě*, nebo to bylo v *Tuileries*, už ani nevím. Prostě viděl jsem tam *Grand-Guignol*. Od té doby jsem si oblíbil styl tohoto kukátkového divadla, naivního, schematického, zjednodušeného, hodně karikujícího skutečnost. Zdálo se mi a zdá dodnes, že takové divadlo je pravdivější než to, které se snaží bůhvíjak úporně realisticky postihnout svět. Je to divadlo svým typem blízké *Jarryho hře Král Ubu*. Hry tohoto typu jsou na nejvyšší prosté, ale výrazné. A postava *Krále Ubu* je přesto nebo právě proto velice pravdivá... Pod vlivem takového divadla jsem začal psát své první pokusy... První hru jsem napsal, když mi bylo dvanáct. Podrůhé jsem se o to

pokusil v *Bukurešti*, to mi bylo sedmáct — potom jsem psaní her nechal.

Začal jsem se zabývat literaturou, psal jsem eseje — ale nikdy jsem je netiskl. Chtěl jsem se pokusit o povídky, ale to už mi bylo 36 nebo 37 a vrátil jsem se znovu k divadlu. Plešatá zpěvačka a byla návratem do dětských let a do stylu divadla, které mě tehdy okouzilo.

## Reportér

Zachoval jste si nějaké vzpomínky na *Rumunsko*, které mají větší význam?

## Ionesco

Když jsem přijel do *Bukurešti*, díval jsem se na vojenskou přehlídku. Byl to národní svátek: v čele průvodu šla skupina mladých lidí a jeden nesl státní vlajku. Mezi přihlížejícími diváky byl i jakýsi starší člověk, zřejmě nadšený celým tím obřadem, stál s otevřenou pusou a kloboukem na hlavě. Když šel kolem něho průvod, jeden z těch mladých lidí k němu přiskočil, rozkřičel se na něho, že necítí státní vlajku a nesmekne — a udeřil ho za to... Od toho incidentu mám k té zemi jakýsi odpor, ačkoli jsem se později přesvědčil, že políček je jednou z nejnevinnějších forem kárání lidí...

## Reportér

Mělo to vliv i na to, že se ve vašich hrách tak často setkáváme s krutostí?

## Ionesco

Jsem rozhodným odpůrcem násilí. Začal jsem psát dříve, než jsem poznal, co je to násilí. Začal jsem psát, když mi bylo tak devět deset let. Psát se mi zalíbilo už od té doby, kdy jsem jako záček psával domácí úlohy. Tak jsem psal pořad a píšu až do dnešního dne. Zato z matematiky jsem vždycky míval ty nejhorší známky. Ostatně ani neumím dělat nic jiného, než psát...

\*

Lidé, kteří nemají ve Francii Ioneska rádi, chtějí-li prý ho podráždit, říkají o něm, že je filosof. Tedy člověk uzavřený do světa svého vlastního systému, jehož prostřednictvím lze všechno vysvětlit a vyložit.

Myslím, že Ioneskovo divadlo je sice spředené z pavučin čekajících na pavouky lidských stereotypů, schémat a mechanismů, ale rozhodně Ioneskovy hry nejsou uzavřeny do jednoho neproniknutelného systému. Ionesco nepoměruje svým systémem absurdit svět, naopak, spřádá ze světa existujících absurdit svět svého dramatu. A jestliže Beckett píše všemi svými díly vlastně jakousi jednu jedinou hru, Ionesco — třebaže zůstává sám sobě věrný — píše hry rozdílné stylem i pojetím. Plešatá zpěvačka je docela jiný styl než *Nosorožci* a *Kuba anebo Podrobení*, hra z *trilogie Pastýřův chaméleon*, je něco jiného než drama *Král umírá*. Židé mají sice blíž k *Plešaté zpěvačce*, ale zase dost daleko k *Hladu* a *žizni*.

Jaké jsou problémy Ioneskova díla?

Určitým kulmináčním bodem byla hra *Král umírá*. Ionesco ji před několika léty napsal ve strachu, že zemře. Je to hra podobající se spíše beckettovské meditaci než dosavadnímu stylu samého Ioneska. Příprava na smrt, poslední chvíle života. Vivisekce strachu. To je celá hra.

Když v roce 1965 vznikla hra *Hlad a žízeň* a téměř současně Ioneskovy zápisky v podobě *Deníku*, autor píše: „Nenapíšu už nic podstatného. Budu psát jen kvůli smíchu. Nemohu se přestat zabývat divadlem, protože jsem profesionální spisovatel. Ale už jsem všechno řekl. Už nic nemá cenu...“

Ve svých prvních hrách přímo manifestuje svou mizantropickou nenávist zkonvenčeným lidským vztahům. Ale dnes už se o něm píše, že je jenom mizantrop. Ioneskovo dílo jakoby došlo k poznání, že svět je neproměnitelný. Historie umění i myšlení lidstva dokazují, že vývoj byl vždycky jen střídáním krizí a pokusů o návrat k trvalým pozicím, a že žádné pozice nemohou trvat věčně — krize, stagnace, stárnutí i smrt jsou zákonité.

Jako kdyby Ionesco dospěl k poznání, že krize lidských vztahů je zákonitá, že je marné bránit se jí, jako je marné bránit se nové proměně.

To je jistá teze o celkovém směřování autorova dramatického díla. Bylo by ovšem bláhové se domnívat, že vývoj umělecké osobnosti je nějak přímočarý.

V Ioneskovi je mnoho Ionesků, někdy jsou v něm i ti, které sám odmítá. Odmítá v jistém období tzv. ideologické autory, řekněme Brechta, ale sám se ve hře *Nosorožci* neubrání politické analogii. Brání svými hrami svět před umělými panely slovních trád a sám se stává v *Novém nájemníkovi* i žonglérém slov.

„Jako autoru považovanému za avantgardního mám sám sobě za zlé, že jsem vlastně nic nevyalezl, myslím, že když někdo něco odhaluje, musí vynalézat“ — řekl kdysi Ionesco o sobě.

Opravdu nic nevyalezl. Odhalil však v jednání současného člověka tolik, po odhrnul slupku našich tak krásně se tvářících lží natolik, že se stal skutečně vynálezcem: objevil, že člověk žije v iluzi proto, aby ji mohl popírat. A popírá ji, aby ji mohl kdykoli využít. Zákonitost velice podobná lidskému životu, který vzniká, aby zanikl.

Kuba ze stejnojmenné hry (*Kuba anebo Podrobení*) se celou dobu brání nátlaku rodiny, aby ho oženil. Říká: „Když jsem se narodil, nechybělo mi mnoho do čtrnácti. Proto jsem si mohl snadněji než většina uvědomit, o co se jedná. Ano, hned jsem věděl, o co jde. Nechtěl jsem se přizpůsobit poměrům. Řekl jsem to rovnou. Neuznával jsem je...“ Ale nakonec, řekněme to pasívem: byl přizpůsoben. Oženil se s *Robertou*, která má tři nosy. Rodina vyráží stěnavé skřeky radosti nad přizpůsobením se svého syna. Kuba anebo *Podrobení* se jmenuje hra...

Lidský život se tak mění v pozvolné zadušení nesvobodou. Z rebely se stává pokorný člen stáda. Jednou je to stádo nosorožců, jindy stádo anglické měšťácké rodiny; Kuba se vzdal a král umírá,

fečník v Židlich, na něhož se čeká a který má vyslovit dosud nevyslovené, je němý, Bérenger v *Nenajatém vrahovi* se nakonec dává dobrovolně do rukou zabijáka, Křehký svět Ioneskových vizí se vždy mění v groteskní frašku nebo naopak lehká komedie v tragédii.

Anglický kritik Martin Esslin o autorovi říká: „Je to, jako bychom měli před sebou neustále vězně, který se na začátku aspoň navenek smiřuje se svou situací, pak začne cloumat mřížemi své klece, potom propadne běsnění a nakonec se z vyčerpání zhroutí v bezmocném vzteku.“

Ano, Beckettova *bezraděj*, Genetova *kruť* a Ioneskův *vzteky* jsou nakonec jenom gesta proti poznané skutečnosti. Chcete změnit svět? mohli bychom se jich zeptat. Jste velikými optimisty, máte-li k tomu být jen dobrou vůli.

„Ó slova, co zločinů bylo napácháno vašim jménem,“ říká Ionesco ústy svého ještě neusmířeného Kuby...

\*

#### Reportér

Vaše první hra *Plešatá zpěvačka* byla hrou o Anglii a Angličanech, ačkoliv tehdy, kdy jste ji napsal, jste Anglii ještě neznal...

#### Ionesco

Hra vznikla docela náhodně, zvlášť pokud jde o vztah k Anglii. Chtěl jsem se prostě naučit anglicky a koupil jsem si takovou příručku s anglo-francouzskými rozhovory. Tam jsem se setkal s několika postavami: například Mr. a Mrs. Smithovi a manželé Martinovi, kteří se večer co večer setkávají a vedou dlouhé rozhovory o všem možném — například, že žít ve městě je velice příjemné a že žít na venkově je ještě pěknější. Dozvěděl jsem se z té knížky rovněž, že dny jdou za sebou jako Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday — a všechno dohromady to na mě udělalo ohromný dojem. Věděl jsem sice již předtím, že se týden skládá ze sedmi dnů, ale přesto jsem se těm objevům nepřestával divit. Později jsem se dověděl ještě jiné zajímavosti: například, že pro Angličana je dům tvrz... Prostě v těch rozmluvách lidí z učebnic, hovořících večer co večer a o ničem, bylo něco idiotického, hrozného a přitom fascinujícího. Ta nesnesitelně banální změť mě iritovala, ale brzy jsem poznal, že četba této knihy je docela příjemná. Tehdy jsem pochopil, že se ve skutečnosti nacházím ve stejném světě jako hrdinové tam těch rozhovorů, že obyvatelé tohoto světa se chovají stejně, že vedou podobné rozhovory a tváří se stejně zasvěceně. Chtěl jsem napsat satiru na anglickou společnost, ale šlo mi o to napsat parodii našich všedních rozhovorů vůbec, a také parodii divadla vůbec... Proto jsem text označil jako antihru...

#### Reportér

Když jste se kdysi jako začátečník rozhodl nechat psaní her a věnovat se literatuře, chodil jste dál do divadla?

#### Ionesco

Ovšem. Pokud jsem chodil do divadla jen tak, na cokoli, bavil jsem se a bylo mi všechno jedno. Ale když jsem si začal hlouběji uvědomovat, na co to vlastně chodím, bylo to hrozné. Divadlo mělo za poezii nebo malířstvím zpoždění takových sto let. Všechno, co jsem viděl, bylo falešné, umělé, konvenční, rétorické, odehrávalo se to v nudných, věčně těch samých salónech. Co mě mohlo zajímat na tom, že hrdina šel spát místo se svou ženou se svou milenkou? Divadlo se musí vrátit k pramenům, musí se stát opět prostým a musí se zabývat autentickými otázkami lidské existence, s nimiž nemají milostné pletky v salónech opravdu nic společného.

#### Reportér

Rozhodl jste se tedy, že takové divadlo vytvoříte?

#### Ionesco

Ano, chtěl jsem vytvořit zkonvenčený jazyk a vzdálit se od všeho, co není podstatné pro lidskou existenci: od problémů ideologických, politických. Proto tak vysoko oceňuji Becketta: ukazuje nahého člověka, bezbranného vůči své vlastní existenci, vůči smrti, který si klade otázky — proč existuji? Proč jsem se narodil, když mám zemřít?

#### Reportér

Ale pokud vím, jste zastáncem humoru v životě a smíchu na jevišti...

#### Ionesco

Humor je manifestací radosti a svobody. Musíme dojít až k tomu, abychom se mohli smát všemu, dokonce i tomu, že se člověk promění v páchnoucí mrtvolu. Musíme se naučit dívat se na všechno bez předsudků.

#### Reportér

Ve dvaceti letech jste začal psát doktorskou práci na téma — motiv hrůchy a smrti ve francouzské poezii od dob Baudelaireových. Zůstal jste tímto svým někdejším zájmem věrný?

#### Ionesco

Pořád se tím ještě zabývám. Neříkal bych tomu dnes „hrůcha“ a „smrt“, to byl prostě jazyk té doby. Dnes mluvím raději o komplexu viny a o konci existence. Ale v jednom i druhém případě je řeč o tom samém. Dnes už bych na toto téma nechtěl psát učenou disertaci, ale prvky toho najdete v mých hrách — i v těch z prvního období, kdy mě fascinovalo v první řadě slovo, hra představ. A rozhodně i v dalším období, kdy mě zajímají spíše otázky logické a sprádní dramatických situací...

#### Reportér

A pak přišlo třetí období, kdy se ve vašem divadle objevila rétorika a kdy

vás také začaly zajímat problémy politiky a metafyziky...

#### Ionesco

Ve hře *Král umírá* je jistě mnohem víc rétoriky. Udělal jsem to vědomě. Setkal jsem se sice s námitkou, že jsem zradil avantgardu, ale nechci být nevolníkem nějakého jednoho systému vyjádření. Text té hry jsem většinou diktoval sekretářce. Nebyl jsem v pokoji sám, měl jsem s kým hovořit. Cítil jsem se před sekretářkou jako před divákem. Měl jsem pocit, že jsem se ocitl na tribuně a musím promluvit.

#### Reportér

Z počátku jste chtěl rozbít schémata, teď se mi zdá, že chcete navázat mnohem bezprostřednější kontakt s divákem?

#### Ionesco

Možná, že prostě chci psát jinak...?

\*

Ionesco je skeptik a pochybovač. Hledá smysl v tom, co právě smysl ztratilo. Vytváří nový jazyk konvencí, aby odkryl prázdnotu starého, lidmi dosud používaného jazyka. Jeho absurdní hry mají realistické postavy a tyto realistické postavy vyjadřují absurdní svět. Říká: „Musím se přiznat, že ani teologie ani filosofie mi pořádně neodpovídají na otázku proč existuji, co bych měl dělat se svým životem... Mám pocit, že jsem odjinud. Kdybych věděl, jaké je to „někde jinde“, cítil bych se mnohem lépe. Ale je dost možné, že to „někde jinde“ je někde tady, jenomže to nemohu nalézt. Jsem tady asi proto, abych sdělil svůj úžas a svou nostalgii...“

Nad Ioneskovým dílem, stejně jako nad díly osobností, jako jsou Beckett, Weiss, Dürrenmatt či Miller, si člověk chtěl nechtěl klade znovu jednu a tutéž otázku: Co je to umění? Odpovědí je mnoho. Umění není jen jedno. Umění, to je Beckett i Dürrenmatt i ti ostatní. Jsou to jejich otázky světa. Umění je jakési zrcadlo, které nám pomáhá uvidět alespoň kousek nás samých.

Moderní umění má někdy sklon plést si svou funkci s filosofií nebo jinou vědou. Věda skládá poznání v celek, umění zpravidla celek rozvrací, aby pochopilo lépe jeho podstatu. Jednotkou celku lidstva je člověk. Ionesco proniká jako noční můra a neviditelný démon do tajných chodeb našeho „já“, aby vyhnal dábly, utkal se s démony a rozehnal noční můry. „Útočit na absurditu je způsob, jak připravit cestu neabsurditě,“ vysvětluje Ionesco.

Je asi lhostejné, jak dlouho ještě bude či nebude Ionesco avantgardním autorem, zůstanou-li mu oči k vidění, ústa k mluvení a z jeho her nezmlizí on sám: málem romantický fantast, potápěč slov a zachránce jiných slov, o nichž je přesvědčen, že mohou člověku pomoci vyjádřit, že svět zbavený mýtů, stereotypů a absurdit by nemusel být tak marný...

# OCHOTNÍCI, HRAJTE, ALE KDE ?

Když v době asi tak před půl druhým stoletím začínali pražští ochotníci probouzet na jevištích české vědomí a šířit lásku k českému divadlu, k jednomu z nejvýznamnějších prostředků kulturního růstu národa, naráželi často na nepřekonatelné téměř překážky, které jim kladly rakouské úřady z důvodů politických nebo z předstírané obavy, aby se ochotnickým hraním nepoškozovala návštěva Stavovského divadla. Řada představení konala se proto tajně bez povolení. Hlavním důvodem úředních zákroků byla ovšem snaha potlačit vše české v zájmu němčící Prahy. Mnoho ochotnických představení bylo tak znemožněno a činnost četných spolků již v zárodku potlačena. Například nebylo povoleno hrát „U Koníčků“ (čp. 1081 na Novém městě, Eliščin, nyní Revoluční třída), v domě čp. 539 ve Smečkách, později Typografická beseda, na Smíchově v domě čp. 80 na rohu Křížovnické a Jakubské ulice (později Elišky Peškové a Pavla Švandy ze Semčic), stejně tak odmítnut tzv. Krenův sál za Novou bránou, ale tam se představení přece jen uskutečnila. Na jedno si však ochotníci nemohli stěžovat — na nedostatek potřebných sálů.

Vzpomeňme si jenom, kde všude se v Praze hrálo a ještě lépe mohlo hrát ochotnické divadlo za dob Tylových. Místností pro takové podnikání bylo dost v tehdejších čtvrtích Prahy a v obcích přilehlých k Praze ještě za Rakouska (Vyšehrad, Holešovice, Libeň) nebo po převratu na počátku naší samostatnosti k Velké Praze připojených.

Je to skoro nepřehledná řada sálů, vhodných tehdy pro amatérské podnikání. Hrávalo se v Kravíně, v slavném Kajetánském divadle, v Thunovském domě a v domě paní Rothové na Zámeckých schodech (čp. 193), v divadle Teisingrově (na místě dnešního Hyberského nádraží), v bývalém klášteře sv. Anežky (na Františku), u Švestků, hrálo se „U Konrádů“ v Benediktinské ulici na Starém Městě, na Uhelném trhu „U Mrázů“ čp. 504 (roh Havelské a Melantrichovy), a toto jeviště bylo památné tím, že tu prvně vůbec na divadelních prknech vystoupila později slavná herečka Marie Ryšavá.

Hrálo se také na Vyšehradě (tam vystoupil již Mácha) a známe místo, kde se říkalo „U Komárků“, představení se provozovala „U tří kalichů“ v Dominikánské ulici (čp. 243 v Husově ulici, později tam byla rakouská finanční prokuratura), U Sekýrků v Červeném domě v dnešní Karlově (tehdejší Jesuitské čp. 147),

byla představení v Platýzu, v Karlíně „U Koruny“ čp. 172, „U červené hvězdy“ (čp. 333), „U Horyny“, Na prostřední cestě (dnešní Sokolovská), v Eggenbergské zahradě na Smíchově (dnešní kasárna).

Za každý odumřelý sál nastoupil hned jiný nebo dva. Na Malé Straně hrálo se v Jesuitském sále a v Lázních, v Karlíně byla ještě Národní beseda, ochotníkům byly v určitých obdobích přístupné proslulé sály U Deutschů v Libni, holešovická „Uranie“, vinohradská Hejnovka, na Žižkově to byla Bezovka a Deklarace, na Vinohradech Husův sbor u vinohradské vodárny, Jiráskovo divadlo ve Vršovicích. Hrálo se v Praze 2, Na zbořenci, v divadle Na slupi, v Umělecké besedě malostranské, populární staré Malostranské besedě, v Renthansu v Nerudově ulici, na Strahově, v Břevnově u Kaštanů, u Tellingrů (na Marjance), u Kaclů, nezapomeňme na Remeslnickou besedu v Karlově ulici na Starém Městě. Bylo bezpočet vhodných sálů pro ochotnické podnikání a řada dalších v okrajových čtvrtích pražských, jako v Kobylicích. Vypočítávat všechny místnosti bylo by nad možnosti rozměrů článku.

Průběhem doby však všechny zmíněné sály zmizely, pohlceny asanací, skladištně komerčními zařízeními, biografy, rozhlasem a televizí. Dnes spočítáme v Praze vhodné sály pro ochotnickou jevištní práci na prstech jedné ruky. Na Smíchově Vagónka Tatra, ve Vršovicích Kulturní dům, Malostranská beseda se zvolna pro

ochotníky vytrácí a mizí v náručí profesionálního divadla, vinohradský Máj je okupován televizí, ale podle posledních zpráv má být renovována Masarykova síň na Žižkově. Byla by to tedy výjimka potvrzující pravidlo. Ještě v několika dalších sálcích tu a tam ochotnické soubory — zpravidla jako nevítaní hosté — živoří, ale zcela do nenávratna se vytratil někdejší projekt Tylova domu jako podniku ochotnické organizace, jejíž nezbytnost se ukazuje právě v těchto dobách. I když uznáváme, že náročnost na jevištní vybavení sálů nesmírně stoupala, je přece jen dnešní situace trapná, protože byla zaviněna za socialismu především bezohledností důvodů ekonomických. Již z těchto provozních důvodů je ochotnická organizace nezbytností! Vždyť situace jako v Praze může nastat při novém rozkvětu ochotnického tvoření i v jiných a mnohem menších obcích. Nejde totiž jen o místo pro představení, ale i o prostor zkušební, zvláště k závěru studia.

Dnes, kdy ve změněných poměrech můžeme očekávat chuť do nové ochotnické práce, která získává nový společenský význam, bylo by opravdu na škodu, kdyby ochotnické hnutí mělo ztroskotat na nedostatku místnosti.

A k těm nepomůže ochotnictvu nikdo, žádná kulturní organizace stávající ani nově vytvořená, k tomu si musí dopomoci ochotnictvo samo — mohutnou korporací, sdružující všechny, kdo to myslí dobře s „divadlem z libostí“! VLADIMÍR KOLÁTOR

Schisgalovi Stenotypisté v pražském Máji. Foto Sochůrek.





V dramaturgii československých divadel došlo za posledních patnáct let k velkým proměnám. V dramacie původní i ve výběru z klasiky i ze současného zahraničního repertoáru.

Nejhranějšími tituly naší původní dramatiky v letech 1950—56 byly například tyto tituly: Prachař: Hádají sa o rozumě, Šafránek: Kudy kam?, Jelínek: Skandál v obrazárně, Cach: Duchovský viodukt, Skalka: Kozí mléko atd. Opakovala se v nich témata boje za mír, plnění výrobních úkolů v průmyslu, socializace vesnice a revoluční tradice naší strany, tedy ony tematické oblasti, které v roce 1951 vytyčila celostátní konference dramatiků jako záhodoucí. Člověk byl v těchto hrách zobrazován jako hlasatel politických idejí s hlavním důrazem na odpovědnost jednotlivce vůči společnosti. Vnitřní pochyby a rozpory se neuplatňovaly, zato se uplatňovalo nadšení a víra. Citový život i bohatá psychologická prokreslenost charakteru postav chybějí. Důvody této skutečnosti byly především v autorské nezkoušenosti, vždyť většina našich nových dramatiků teprve začínala a neměla možnost konfrontovat svou práci s jinou dramatikou než sovětskou, ale také v tom, že celá oblast původní tvorby byla vystavena působení normativní estetiky. Nezkoušenost, izolace i normativní měřítko byly příčinou toho, že původní tvorba odrážela život deformovaně jak v jeho problematice celkové, tak i v postižení lidské individuality. Z klasické-

ho repertoáru, který ostatně v celém tomto období převažoval, byla uváděna především díla kritických realistů nebo díla se silně sociální kritickou tendencí. A ze současné tvorby zahraniční byla nejsilněji zastoupena tvorba sovětská, slabě lidových demokracií, a západní tvorba jen několika málo tituly.

Počátek významných změn znamená rok 1956. Také pro dramaturgy divadel otevírá větší a hlubší prostor. Začíná se překotně dohánět to, co se zameškalo. Po vině italské dramatiky přichází vlna brechtovská, pak millerovská, williamsovská, dürrenmattovská a další. Na co měla západní divadla i jejich obecenstvo dvacet let — protože náš kontakt se světovou tvorbou končí vlastně s příchodem okupace — stíhala československá divadla i jejich obecenstvo v neporovnatelně kratším časovém rozmezí. Za pět let navázala dramaturgie našich divadel kontakt s většinou nejvýznamnějších představitelů původní dramatické tvorby na celém světě. Tato skutečnost i vývoj reality našeho života přinesly změny i v naší původní tvorbě. S předznamenáním této proměny se setkáváme už v předcházejícím období, například ve Stehlíkových Nositelích řádu, Kohoutových Zaříjových nocích a Jarišových Inteligentech. V letech 1956 až 1961 jsou nejhranějšími tituly Blažkův Příliš štědrý večer, Drdovy Dalskabáty, Kohoutova Taková láska, Blažkovo Třetí přání, Stehlíkova Selská láska, Březovského Nebezpečný věk, Karvašova Půlnoční mše, Aškenazyho Host. Nastupují nové autorské osobnosti. Tematická oblast se rozšiřuje o problematiku soukromého a citového života s hlavním aspektem odpovědnosti společnosti vůči jednotlivci. Další zkušenosti socialistického budování přináší do původní dramatiky první vlnu kritiky, především necitlivého a nediferencovaného přístupu k člověku. Pohled dramatiků na skutečnost se prohlubuje,

přináší bohatší obraz psychologie člověka i bohatší a zajímavější formální postupy a konečně i rozmanitější žánry. Výběr se rozšiřuje i v klasickém repertoáru i v původní dramacie lidových demokracií i v dramacie sovětské, která se rovněž obohacuje o novou generaci dramatiků.

Největšího poválečného rozmachu dosahuje československé divadlo v roce 1961 jak v oblasti společenského ohlasu divadla, tak i v rozkvětu naší původní dramatiky. Představuje ale také počátek stále výraznější vnitřní diferenciacie původní tvorby, diferenciacie, která se projevuje i ve výběru klasiky i původní tvorby zahraniční, diferenciacie, která vytvořila neobyčejně bohatou dramaturgickou paletu našich divadel. Naše původní dramatika se obohacuje o celou novou generaci dramatiků, kteří vytvářejí typ satirické grotesky, tzv. dramatu-modelu, a kteří jsou hlavními reprezentanty druhé vlny kritiky nedostatku naší společnosti. Je to kritika, která se už nezabývá jednotlivými nedostatky, ale jejich podstatou, kterou vidí především v dogmatismu. Stále se obohacuje i výběr z původní dramatiky zahraniční, v němž jsou prakticky obsaženy všechny významné pokrokové proudy světového myšlení i nejrůznější žánry divadla. Totéž platí i o výběru klasického repertoáru. Československé divadlo dokázalo velkou věc, dokázalo budovat svou národní divadelní kulturu v kontaktu s demokratickými tendencemi moderního světového divadla, dokázalo prorazit bariéry izolace, dokázalo, že i kultura malého národa může mít své významné místo mezi kulturami ostatních, třeba i daleko větších národů.

Nezapomínejme na to, nepřipravujme se sami o toto bohatství a nezužujme své obzory ani sobě, ani našemu obecenstvu.

JARMILA DROBNÁ

## TRIBUNKA KRITICKÝCH RUKOPISŮ

Edmond Konrád a divadlo pro pány. (Paul Leppin: Modrý cirkus. Přeložil J. Klepetář. Poprvé v „Komedii“ 3. června 1925 řízením F. Merhauta.) Tribuna 5. června 1925.

Čtete v programovém článku divadla „Komedie“, že se toto divadlo čím dále tím důsledněji specializuje na repertoár senzační a že se hlásí k typu divadla boulevardního. Tato kritika nás poněkud odzbrábá, vidíme-li tendenci, s jakou toto divadlo stává se ne tak divadlem boulevardním, jako divadlem pro pány. Je podstatný rozdíl mezi skutečným divadlem erotickým, ať jím je Wedekind nebo Crommelync, a tím, co se tak běžně zve pro lascivnost svých námětů. Nejsme však zaujatí ani proti tomuto druhu, v mezích jemu vytyčených, jako nejsme zaujatí proti všelijakému roští a bejll, jemuž vedle růží a konvalinek dává růst boží příroda. Rozhodně však jsme zaujatí proti úmyslnosti, s jakou divadlo „Komedie“ podškrťává předběžnou reklamou i způsobem provedení tento svůj charakter, zastírajíc přitom křehčovitě a nedostatečně nahotu svou kusem literatury i nároč-

nými frázemi o kritice sociálních poměrů a společenského bahna.

Po Kuprinově „Jámě“, k jejíž premiéře jsme poslední byl pozván, vypravila „Komedie“ Leppinův „Modrý cirkus“, očitivně z týchž důvodů a s touto nepřijemně citelnou tendencí, která se projevovala v inscenaci nevalně odlišně od předchozí: hlavní její rys byla nejmenší přípustná oděnost hereček a navšedněle banální díkce kabaretního rázu. A nejsme-li proti této malé oděnosti, pokud je v souhlase s charakterem hry, pocítujeme daleko těžce banalitu díkce a rezie, jež s ní v souhlase není. Jeť tato hra pražského německého secesionisty, vybašená typickými slohovými prvky kultury téměř lokální, jak jsme jí vímali v letech devatenáctistých desátých z děl pražských německých spisovatelů — jeť tato hra všechno spíše než skutečně erotické nebo i jen skutečně lascivní divadlo, jsouc ve své povaze novely ozdobně lyrické a dekadentní vůbec málo divadlem, spíše pouhou dekorací několika plošně zřetelných dialogů. Je v tom Nietzsche i socialismus, čistá Gretchen i ovzduš-

vykřičeného domu, teskný zhýralec i cynický tajemník, a vždy ochotný dav učiní posléze konec jejich soukromým záležitostem. Ale není tu nic, co by tyto ingredience jakkoliv dramaticky pojilo.

Režisérovi bylo vše pouhou zámlinkou k uplatnění dámských zjevů. Sám s přítelnu boulevardní rutinou zahrál Siebenfältiga, a J. Svobodová, ač s přílišnou energií, přece s patetickou drobnokresbou čistě zřenou, umožnila postavu Lolinu. J. Hermanová v úloze Sibylly spokojila se sladkostí, již chyběla díkce (konce vět, v nesrozumitelnosti tonoucí aj.). Ostatek potácel se ve zlozvyčích a topornosti maloměstských divadel, s nejistou souhrou a častým přeríkáním, jež budilo představu malého počtu zkoušek a chvatné práce.

\*

Edmond Konrád (1889—1957), dramatik a divadelní kritik generace bratří Čapků a Langra, bystře sledoval život buržoazní společnosti po první světové válce u nás. Ve svých komediích, dovedně konstruovaných (Návrat mládí, Komédie v kostce, Kvóčna), sleduje vlnění v tehdejších rodinných a manželských vztazích. O divadle referoval zvláště v Národním osvobození, Tribuně a v Lidových novinách.

Kr

## Základy pránájamy 5

Z hlediska hlubšího cíle jógy i z hlediska samotné pránájamy byly všechny dosud popsané dechové cviky pouhými předběžnými, přípravnými cvičeními. Vrcholná dechová cvičení, která jsou již na přechodu ke cvičením duševním, budou teprve nyní následovat.

Příprava ovšem většinou musí trvat velmi dlouho, což je málokdo ochoten plně uznat. Je nevýhodou psaných návodů, i když vycházejí postupně na pokračování jako tento seriál, že musí poskytnout jistý ucelený soubor cvičení najednou nebo v krátkých časových odstupech a tím vystavují čtenáře dvojímu nebezpečí. Čtenář se buď spokojí ukojením své zvědavosti, stačí mu, že se dověděl, jaká cvičení jsou součástí popisovaného systému, jaký mají mít výsledky, anebo sice uvičí, ale z netrpělivosti a nesprávného odhadu vlastního pokroku a zažití dosavadních cviků provádí ihned každé nové cvičení, aniž to předchozí dostatečně zažil a zvládl. V prvním případě si sice poněkud rozšíří svůj obzor naučených nebo vyčtených znalostí, ale pravý užitek praxe nepozná. V druhém případě se připravuje o plný prospěch z rozumně, uměřeně a vyzrálé praxe, kteréžto počínání je neuskonalé výše nad obvyklým prvním nadšením, nad počátečními dílčími úspěchy. Někdy může být výsledkem uspěchané praxe i poškození zdraví a nakonec i odvrát od jógy vůbec. Je to něco jako najíst se nezralého ovoce. Trochu nebo někdy i hodně chutná, nikdy plně nespokojí, někdy způsobí zdravotní obtíže a někdy pak ovoce, z kterého nám bylo zle, v nás vzbuzuje i odpor.

Dosti dlouho a obezřetně prováděná dechová cvičení, která jsme dosud popsali, mají kromě zdravotních účinků také ten důležitý výsledek, že si cvičící během poctivého a pozvolného cvičení zvyklí provádět dechová cvičení soustředěně, pozorně a s plným vědomím. Dech se při těchto cvičeních dostává do středu procesu uvědomování, který se tak jednak osvobozuje od zaměřenosti navenek a jednak se úžeji váže na dechový rytmus. Jsou tím položeny základy k ovládnutí myšlení a vědomí vůbec pomocí zvládnutí dechu.

Další stupeň dechových cvičení je zdánlivý návrat k jednoduchému a prostému dýchání. Zdánlivý proto, že ve skutečnosti téměř nikdo jednoduše a prostě dýchat nedovede a kromě toho to, co následuje, má hlubší význam, než je na první pohled patrné. Jde tu o rovnoměrný a rytmický dech, po indicku zvaný *talajukta*, o němž se hovoří také jako o velkém kyvadlovém dechu. Běžný lidský dech skutečně není jednoduchý a rytmicky pravidelný na způsob kyvadla. V běžném dechu

je mnoho nepravidelností, kterých si člověk není vůbec vědom, a proto se zpravidla musí naučit nejprve vědomě dýchat podle složitých pravidel, aby pak dokázal vědomě dýchat také jednoduše a ve spojení s pravidelným rytmem.

*Talajukta* ve svém nejjednodušším provedení je pravidelné a nepřetržité vědomé dýchání nosem, přičemž je nutno dbát toho, aby vdech a výdech měly přesně stejnou délku a aby mezi nimi nevznikala žádná umělá přestávka.

Abychom tyto podmínky přesně dodrželi, musíme si délku dechů měřit počítáním. Při tomto cvičení musíme vždy sedět, nejlépe ovšem v některé meditační poloze. Provedeme zvolna, ale aniž bychom k tomu museli vynakládat nějaké úsilí, vdech a počítáme přitom jeho délku. Při vydechování pak musíme dbát přesně na to, abychom za stejné rychlosti počítání napočítali také stejnou délku výdechu.

Tímto způsobem pokračujeme několik minut, načež prodloužíme dech o jednu vteřinu. Trval-li nám vdech například šest vteřin a výdech jsme úspěšně zregulovali také na šest vteřin, bude trvání obou dechových fází nyní prodlouženo na sedm vteřin.

Při tom nám tu nejde o hloubku dechu a nebudeme se vůbec snažit o provádění úplného jógického dechu, nýbrž důležitým zůstává stále jen stejné trvání vdechu i výdechu. Prodlužování nám zpočátku půjde snadno, ale brzy zpozorujeme, že se již dále tak snadno provádět nedá, leda bychom při tom používali úsilí. Toho se však vyvarujeme a budeme prodlužovat dech až tehdy, když budeme cítit, že to jde skoro samo a že kyvadlový rytmus tohoto způsobu dýchání tím nebude narušen.

Přítom se projevuje jako značná pomoc pro udržení pravidelnosti tohoto dýchání naše představitost. Cvičíme se zavřenýma očima a představujeme si přitom veliké vzdušné kyvadlo, které prochází při každé dechové fázi naším hrudníkem. Jeho výkyv přichází z nekonečna před námi a při vdechování prochází skrze hrudník do nekonečného prostoru za námi. Při vydechování je postup tohoto kosmického kyvadla opačný: přichází z nekonečna za námi, prochází hrudníkem a mizí v nekonečno před námi. Není to tedy snad sledování skutečně vdechovaného vzduchu, nýbrž spojení procesu dýchání ve vědomí s představou nekonečného kyvadlového rytmu. Zmíněné imaginární vzdušné kyvadlo nemívá v naší představě zcela určité obrysy, zpravidla však po nějaké době cvičení v nás vzniká dojem, jako bychom vnímali jemnou zhuštěninu stříbřitě látky, jak při dýchání prochází naším hrudníkem.

Délka tohoto cvičení při jednom sezení se řídí stupněm naší trpělivosti a předchozími cvičeními dosažené schopnosti klidného setrvání u jedné činnosti. Nikdy se nebudeme nutit k přemáhání neklidu a netrpělivosti. Chceme-li cvičení prodloužit, i když cítíme, že se už nedaří, otevřeme oči a soustředíme se na počítání délky dechů. Naopak, daří-li se nám cvičení, zjistíme, že jsme přestali počítat a že vdech i výdech jsou opravdu rytmické a pravidelné a splývají s představou rytmické a kosmické pulzace.

Toto cvičení obvykle přináší velkou svěžest organismu i myslí a radostný pocit životní hodnoty. Je také možno využít je k vyléčení nebo alespoň k dosažení úlevy při některých zdravotních potížích. Postupujeme tak, že orgán nebo část těla, která nás bolí nebo kde vznikají zdravotní potíže (ať jde třeba o páteř, žaludek, koleno nebo něco jiného), se stane hlavním průchodným místem pro naše imaginární kosmické kyvadlo. Zaměříme prostě smysl na příslušné místo a při dýchání si představujeme průchod kyvadla jasněji právě tam.

Tento postup lze, jak řečeno, použít u kterékoli části těla, ale dost často se stává, že se daří jen u orgánů v hrudníku a níže. Při bolení hlavy a někdy ani při bolení krku se zpravidla nedá použít. U níže položených orgánů zato pocití cvičící velmi rychle a často i trvalou úlevu, kterou pak upevňuje opakovaným cvičením. Zejména spolehlivě působí toto cvičení při okamžitých potížích, např. při žaludeční nevolnosti, způsobené třeba natřásáním autobusu nebo u žen menstruací. (V této době, když ženy nemohou provádět většinu ásánů, je pro ně prodloužené cvičení rytmického kyvadlového dechu se zaměřením pozornosti ke spodní břišní oblasti velmi výhodné.) Takto účelově je možno použít cvičení *talajukta* i mimo obvyklou dobu našeho pravidelného jógického cvičení.

\*

Několik hathajógických poloh prokročilého souboru vyžaduje, aby cvičící byl schopen dát si obě nohy za krk. Týká se to zejména polohy *jóganidrásan* (jógický spánek), jejíž snímek byl uveřejněn v loňském seriálu, a polohy *kurmásan* (želva), jejíž ne zcela dokonalou podobu jsme uveřejnili letos. Existuje však ještě více variant *ásánů*, při nichž se dostanou obě nohy za krk. Jsou-li dobře zvládnuty, tj. tak, že se v nich cvičící cítí téměř pohodlně a nedělá si násilí, mají výborný vliv na jeho schopnost odpočívat a udržují také elasticitu nožních svalů a šlach a přirozeně také pohyblivost příslušných kloubů.

Některá cvičení jsou natolik ohebná,

že dokáží dát si snadno za krk ale spojí jednu nohu a tak při pomalých a vytrvalých pokusech tam časem dostanou i tu druhou. Obvykle ovšem se jedná o cvičence, kteří od raného mládí pěstovali nějaký druh gymnastiky. Ale ani ti, kdo shledají, že nedovedou dostat za krk ani jednu nohu, se nemusí vzdávat. Dnešní série cviků je určena pro ně. Budou-li trpěliví a vytrvalí, dojdou časem — i když třeba až za několik let — cíle.

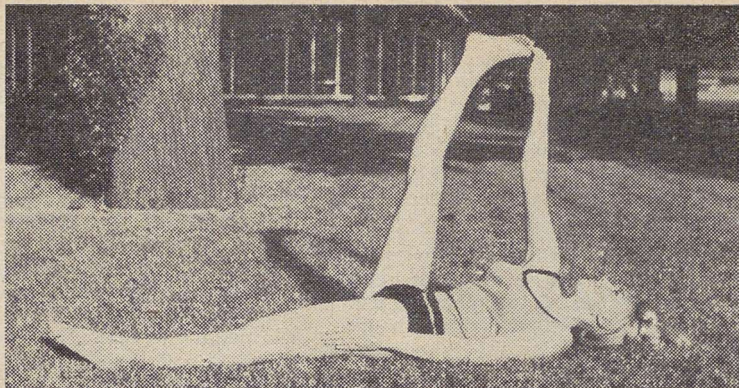
Přesné názvy jednotlivých zobrazených pozic nemá smysl zde uvádět, čtenáři cizích jógických knih je v některých z nich mohou najít pod různými jmény i v různém zařazení. Všechny patří svým rázům více méně do řady cviků džánuširásanu.

Nejprve ulehne rovně na zem na záda, pak vdechne a zvedne pravou nohu do výše, až směřuje kolmo vzhůru. Pravou rukou přitom držíme palec zvednuté nohy, levá noha a ruka zůstávají nataženy a hlava leží na zemi (obr. 1). V této poloze zůstaneme delší nebo kratší dobu a normálně dýcháme. Je-li pro nás namáhavá, vrátíme se do výchozí polohy vleže a po chvíli odpočinku provedeme cvik s druhou nohou a rukou. Jestliže je nám cvik snadný, natáhneme po krátké výdrž i levou ruku a uchopíme oběma rukama pravou nohu kolem chodidla nebo paty a lehkým tlakem ji stáhneme dolů k hlavě, až se její koleno dotkne čela. Protože se to jen výjimečně někomu podaří, nechá-li hlavu spočívat na zemi, musíme hlavu poněkud zvednout (obr. 2), ovšem čím méně, tím lépe. Také v této poloze si provedeme přiměřenou výdrž a pak provádíme cvik s druhou nohou.

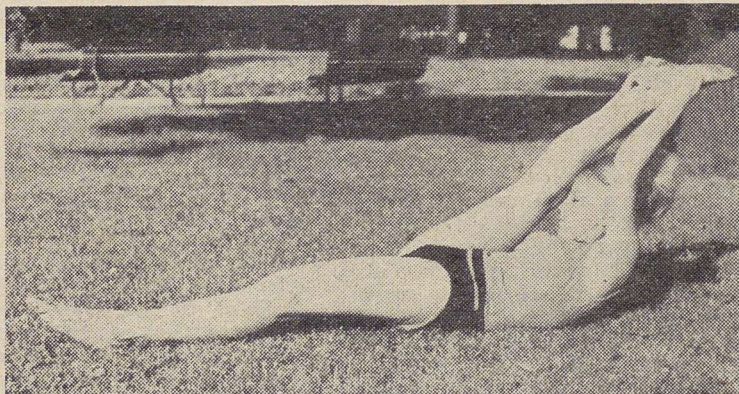
Další stupeň cviku spočívá v tom, že si již nepotřebujeme pomáhat oběma rukama. Můžeme se tedy levým loktem podepřít o zem, nadzvedneme mírně horní část trupu a pravou nohu vtlačíme pravou rukou za hlavu tak, že se lýtko již opírá o týl hlavy (obr. 3). Samozřejmě, že po výdrž cvičíme opět s druhou nohou.

Někdy nebo pro někoho bývá o něco lehčí začít místo cviku 3 cvičit další stupeň vsedě. Pomocí levé ruky, která se chopí pravé nohy za prsty, a pomocí pravé ruky, která překříží pravou nohu pod stehnem, dostaneme nohu za krk vsedě (obr. 4). Podle toho, zda a jak silně si musíme pravou nohu za krkem přidržovat, poznáme, do jaké míry naše tělo tuto polohu zvládlo. V této poloze s nohou za krkem se pokusíme provést úplný džánuširásan, v němž možnost udržet nohu za krkem bez pomoci rukou je větší (obr. 5). Denním cvičením této série střídavě s oběma nohama a několikrát za sebou se klouby, šlachy a svaly při-

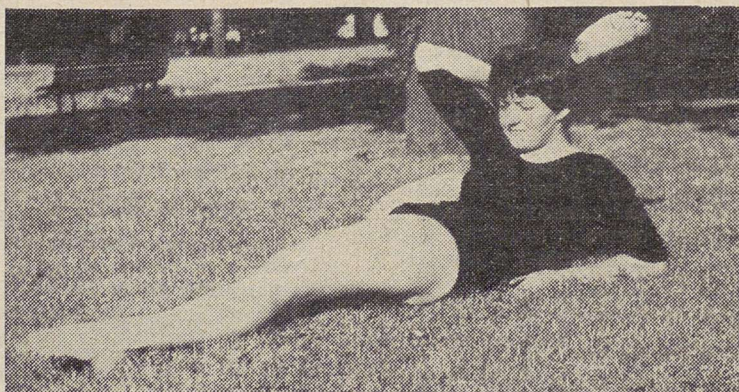
1



2



3

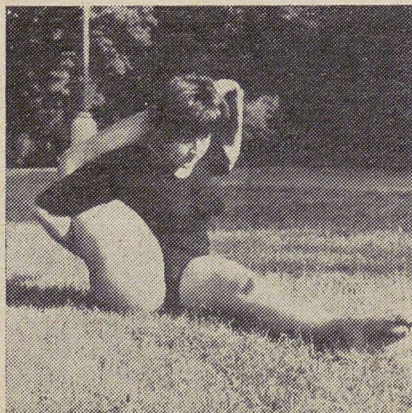


praví postupně na to, abychom mohli přistoupit k pokusům o provedení zmíněných poloh s oběma nohama

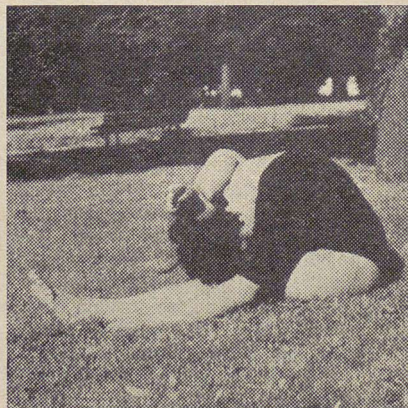
za krkem se značnou nadějí na brzký úspěch.

(Dokončení)

4



5



## ŘEKLI LIDÉ OD DIVADLA

Tragédie, jako nejpřísnější umělecký druh, předpokládá svět vytvořený. Komédie, pokud to není společenská komedie jako u Molièra, nestvořený, vznikající, zachycený v převratu; svět, který si to zrovna valí, jako ten náš.

Friedrich Dürrenmatt

Jedenasedmásetiletý Vávra Kudláč pracuje už šestapadesát let na ochotnických prknech. V brněnském amatérském divadle Svatoboj v Husovicích patří k nejpobornějším a nejpracovitějším lidem. Rád vzpomíná na své ochotnické začátky. Z jeho vzpomínek vybíráme: „Třebaže jsme jeviště osvětlovali petrolejkami, kostýmy sháněli po všech babiččiných truhlách a květiny a rákos pro tehdy výhradně užívané naturalistické scény na lukách, dělali jsme všechny přípravné práce se stejnou radostí a láskou jako celé divadlo. Zrovna si vzpomínám na jeden případ, který snad osvětlí celou tehdejší ochotnickou zapálenost. V roce 1920 jsme hráli Mahenova Jánošíka. Byla to událost, která rozhýbala celý okres. Představení v přírodním divadle navštívilo přes tisíc osob. Generálka byla svolána na pátou hodinu ranní do lesa. Přišlo všech šestáctýřicet účinkujících přesně ve stanovenou dobu!“

Okresní dům pionýrů a mládeže ve Frýdku-Místku nám zaslal rozmnoženou divadelní hříčku o třech samostatných částech, nazvanou Skříňka klauna Vendelína. Jde o pořady určené dětem z prvních až pátých tříd. Pořady se skládají ze scének, pohádek, dětských soutěží zručnosti i písniček. Celý komplet tři her si můžete objednat v ODPM Frýdek-Místek za 21 Kčs.

Koncem září se sešla Ústřední oborová sekce pro divadlo a projednala průběh a hodnocení 38. JH, přípravu dalšího soutěžního ročníku a spolupráci ÚDLUT s prozatímním výborem Svazu českých divadelních ochotníků.

Mladí ochotníci v Soběšvicích na Brněnsku připravili hru G. Lorcy Čarokrásná ševcová a v Malhosticích si mladí dokonce troufli na Ibsenovu Noru.

Už koncem června se v chatě na Tokáni u Chrbské sešli zástupci stálých divadelních scén z Varnsdorfu, Písku, Děčína, Klatov, Nového Jičína, Znojma, Tábora, Trnavy a Spišské Nové Vsi. Projednali statut SDS, otázky metodické činnosti a personální obsazení, problémy rozpočtu a návstěvnosti, systém předplatného, možnosti hrát pro školy ve vyučovací době a řadu dalších otázek.

Poslední premiérou divadelního souboru Studio při SZK v Šumperku byla Čapkova Věc Makropulos. Soubor za čtyři roky sehrál přes padesát představení pěti her většinou na zájezdech.

Za první pololetí tohoto roku sehrály divadelní soubory na Přerovsku 24 premiér a 52 představení. Na divadelním životě se podílely soubory ZDS, kulturních klubů JZD a osvětových besed, závodních klubů a Sokola. Okres je známý i dvěma již tradičními festivaly v Radslavicích a Drahotuších.

Vítězem letošního Hodkovického jara, tradiční přehlídky libereckého okresu, se stal divadelní soubor J. K. Tyl ze Železného Brodu, za nejlepší herecký výkon byl oceněn M. Kotek z Jablonce.

Divadelní výchova, periodický bulletin pro vedoucí dětských divadelních souborů pro organizátory a lektory kursů a učitele literární dramatické oddělení LÚŠ, vychází šestkrát ročně. U každého čísla, které stojí 3 Kčs, je příloha, například nová hra J. Mlejnkova Hra na Robinsony, Rakovnická hra vánoční v úpravě pro mládežnické soubory, U nás na Vysočině — verše M. Bureše. Vydává a objednávkou přijímá ÚDLUT, Praha 1, Sněmovní 7.

V říjnu odjelo na známý mezinárodní festival v Scheersbergu (NSR) Studio J. Skřivana z Brna se hrou F. Langra Dvaasedmásetka.

Desetkrát režíroval divadelní soubor požárníků z Dolních Kounic na Brněnsku Tylovu Drahomíru v malebném prostředí zříceniny gotického chrámu Rosa Coeli. V minulých letech zde hráli Noc na Karlštejně, Slovanské nebe a Kolébku. V Blažejovicích se zase chopila iniciativy nově založená organizace Junáka. Mladí připravili dětem pohádku M. Holkové Zlatý kolovrat.

Polické divadelní hry měly na programu Tylova Husa, Čapkovu Maiku, Karafiátovu Broučky, Čapkovu Lásky hru osudnou a komedii Věčně tvůj.

Koncem srpna se dožil sedmdesátiletý Josef Zenkl z Tábora, obětavý funkcionář, herec a režisér, publicista a kulturní pracovník.

Seminář vybraných metodiků z okresů připravuje na listopad ÚDLUT, na základě dobrých zkušeností z hronovského pracovního klubu metodiků.

V září odjel do Anglie na reciproční zájezd soubor Lidového divadla JKP Svitavy s muzikálem na motivy veselo hry K. S. Macháčka Ženichové.

Jablonec nad Nisou, město ochotnické tradice a výborně organizovaných přehlídek, se přihlásil už v září jako první k uspořádání mezikrajské přehlídky na jaře 1969 v rámci výběru pro 39. soutěžní Jiráskův Hronov.

Tylovu Fidloučku připravují k 50. výročí vzniku republiky ochotníci v Rožnově pod Radhoštěm.

Další dva soubory oživily tradici divadla v přírodě. V Moravských Budějovicích na přírodním jevišti v Polci to byla hra se zpěvy Tak žil a hrál nám Kmoch, v malé obci Voděrády na Jablonceku hráli Naše jurianty.

Za pomoci poradního sboru pro divadlo ve Znojmě už několikrát režíroval soubor ZOČSM v Hlubokých Mašůvkách Molièrovu veselo hru Chudák manžel.

Náměstek ministra kultury dr. J. Kopecký byl přítomen premiéře hry E. Raupacha Mlynář a jeho dítě v Sázvě. Byla hrána v jeho úpravě.

V Orbisu vyšel před časem slavný román Kapitán Fracasse. Napsal jej romantický básník Théophile Gautier (1811—1872). Román vyšel ve Francii roku 1863 a dočkal se od té doby desítek překladů, scénických i filmových zpracování. Ličit se v něm život posledního ze Sigognaců na opuštěném zámku v Gascoňsku v první polovině 17. století. Jednoho dne se dožadují u něho útulku přes noc kočovní herci. On se zamiluje

do jedné z hereček a na její výzvu s nimi jede do Paříže. Když jim herec, který hrál kapitána Fracasse, zemře, vyzvou Sigognaca, aby jej zastupoval, on přijme, má úspěch a stane se jedním z nich. — Slavný komediantský román zaujme každého divadelníka.

Schůzka redakčního kruhu Amatérské scény na sklonku září určila novou koncepci časopisu pro příští ročník.

Libušský divadelní soubor (okres Jičín) připravil k oslavám 50. výročí republiky dramatizaci Babičky Bož. Němcové. V titulní roli vystupuje Marie Brunclíková, která za čtvrt roku dovrší sedmdesátku. Ochotnickému divadlu se věnuje již padesát let. Blahopřejeme!

Miletínský soubor K. J. Erben je v plné práci, zvláště režisér Jiří Kněžourek, který uvádí s dětským souborem hru St. Rudolfa Romance ze silonu. Hra byla nastudována pro Erbenův Miletín, který se letos koná po druhé, pod heslem Děti dětem. — Dospělá část miletínského souboru režíruje Past na myši od A. Christie. Zúčastnili se s ní okresní přehlídky v Nové Pace.

Program přehlídky amatérského divadla v okrese Jičín: G. Preissová, Její pastorkyňa (Sokol Stará Paka, režie E. Kracíková); A. Christie, Past na myši (Erben Miletín, rež. J. Kněžourek); K. Čapek, Bílá nemoc (Tyl Hořice, rež. V. Páca).

Amatérská scéna, ročník V. (Ochotnické divadlo ročník XIV.), číslo 11, listopad 1968. Vydává Ministerstvo kultury a informační na nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a kepertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašínková — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redakce Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 2, Vinohradská třída 2, telefon čís. 221057. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručitel. — Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Vychází jednou měsíčně — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v září 1968.

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1968.

## ODĚV ČLOVĚKA A KOSTÝM HERCE

(POZNÁMKY A PARALELY)

V předchozím čísle Amatérské scény jsme se zastavili u jednoho druhu chování ve společnosti, které nám některými složkami připomíná divadlo a které jsme proto nazvali „divadelním chováním“. Zmínili jsme se také o „hercově“ kostýmu, o jeho zevnějšku. Dnes si řekneme ještě několik dalších poznámek o této závažné složce a o některých paralelách mezi divadlem a divadlem kolem nás.

Oděv člověka pro společnost podléhá současné módě. To slovo má několik významů, například se ho také používá pro charakteristiku určitého chování nebo myšlení, ale my zde budeme sledovat jen módu lidského zevnějšku. Jak se lidé strojí, obouvají, jaký mají účes, úpravu očí, vousů, zubů, jak si kráší pleť, jaké nosí doplňky oděvu. Ale také způsob řeči, gesta, mimika jsou, zvláště pak vlivem hromadných informačních prostředků, ovlivňovány módou.

Společenský styk člověka má některé podobnosti svého projevu s hracími složkami uměleckého divadla. Móda lidského zevnějšku pak je v tomto „divadle“ silně exponována, neboť jde o exteriér, o optickou stránku. V této složce je dominantou funkce estetická, jakož vůbec všechno „divadelní chování“, tj. chování člověka ve společnosti [s výjimkou chování ryze funkčního, jako je práce, biologické procesy] je potenciálně zabarveno více nebo méně esteticky, jeho snahou je usnadnit jednajícím individuu dosažení cíle, upravit k tomu cestu. Je to protějšek brachiálního zářahu.

Z nálezu šatních ozdob z raných dob lidstva vidíme, že oděv měl brzo vedle své základní funkce, ochranné, ještě jiné funkce. Tak například diferenciací, aby totiž nositele oděvu ihned opticky odlišil od ostatních jedinců, aby ukázal jeho příslušnost k určité společenské vrstvě nebo skupině. Oděv také kompenzuje, přikrývá, zakrývá a někdy předstírá nejsoucí. V nynější své podobě je společenský oděv od své prapůvodní funkce na hony vzdálen. Současný mužský a městský oděv není přece pro letní vedra účelný, zrovna tak ne za mrazu. Jistě také nebyla účelná móda krinolíň, vládnoucí v době přečpaných dostavníků, nebo tak řečené turistické šaty nebo sportovní z minulých dob, které sledovanému účelu spíše čelily, než pomáhaly. Vývoj sportu ovlivnil i účelnost sportovního oděvu. Ale i v těchto, zdálo by se téměř ryze funkčních oblastech má slovo funkce estetická, která je zvlášť pak s erotickou nerozlučně spjata.

Móda, to je ve společnosti zdravotní policie, která bojuje proti skleróze, proti stojatým vodám. Je stále živá, neúnavně

živá, s neustále obměňovanými náměty. Je to labilně stabilní (nebo stabilně labilní) příkaz, proti kterému je marný boj. Bezohledně předběhne a pak jsme konzervativci.

Má jeden zdánlivý paradox. Dává sice (ve své době) určitý směr, ale dává současně možnost individuálního způsobení, individuální aplikace. Móda tedy neznamená uniformitu, už také proto ne, že současně vládne hned několik linií s rozmanitým barevným a stříhovým rejstříkem.

Dříve bylo střídání módy, nástup i doznívání, pomalejší. Široké vrstvy neměly ekonomické možnosti jako dnes, nebyl film, rozhlas, televize, časopisy. V nynější době jsou signály z módních center zprostředkovávány velmi rychle a výroba a obchod mají na nejrychlejší informaci existenční zájem. Racionalizace výrobního procesu, dopravy i distribuce a nadevšechno názorná agitace usnadňuje šíření módy. Ve 20. století je tím, pokud jde o zevnějšek člověka, prakticky vyřešena, tj. zlikvidována, nerovnost mezi lidmi. Teoreticky není třídění zábran, proč by si například družstevník nemohl koupit oblek, v jakém chodí hlava státu.

Když pozorujeme, jaká byla móda v dřívější době, která má však s naší dobou ještě nějakou spojitost, smějeme se jí. Ale starší móda je již přijímána jako vzdálený sociální fakt, to už je móda historická.

Celkem jsou známy některé její tendence, jako například vracet se po určité době ke starším vzorům, ale jinak je nevypočitatelná. Příliš nepomohou rozumové úvahy, neboť móda je řízena city, emocemi, je iracionální a ilogická, třebaže stojí na ekonomickém podkladě.

Zevnějšek člověka lze podle určitých zásad upravovat, zlepšovat, zkrášlovat, a uplatnění se pak právě děje prostřednictvím divadelního chování, že totiž v určitém výstupu ve společnosti jsou tyto vnějšíkové součásti individua exponovány nebo tlumeny, podle potřeby, jak potřebuje člověk své postavení ve společnosti podepřít, zdůraznit, příznivě osvětlit, aby tím získal důvěru. Člověk se může svým zevnějškem, svým hereckým kostýmem, připravit k určité akci, což je výhoda. Nevýhodou připraveného zevnějšku je, že zůstává i ve změněné situaci neměnný.

Staré přísloví, že šaty dělají člověka, lze brát doslova. Totíž doplníme: pro určitou situaci. Podvodník se oděvem přizpůsobí oděvu lidí z okruhu, do něhož se chce vetřít. Vzbudí důvěru, nebo aspoň tím, že splýne s prostředím, není nápadný, není podezřelý. Ale je tu jedna podivuhodná vlastnost. Šaty mají do určité míry vliv na náladu člověka, už také tím, jak dobře jsou ušity, jaký je jejich materiál, a to ovlivňuje chování. Víme například, že obřadní oděv nebo stejnojmenný je jednak ve své funkci více méně uzpůsoben, ale už fakt, že je to

oblek pro zvláštní vystoupení ve společnosti, působí našemu chování určité zábrany proti obvyklému chování, je jím do určité míry determinováno. To si uvědomujeme už doma, před vystoupením. Ale pak začne působit i vliv pozorovatelů, „hledíště“, který máme u divadla uměleckého za dokazany, třebaže zdaleka ještě ne prozkoumány. Chaplin ve svých pamětech říká, že ho jeho tučláký kostým inspiroval k novým a novým gagům a situacím. Když je pak na jevišti, je magie kostýmu ještě silnější o spoluvliv publika. Citliví herci, i herci v životě „cítí“ svůj jevištní kostým. Ten jim pomáhá.

Velký vliv na vývoj módy lidského zevnějšku mají lidské erotické vztahy. Stříh oděvu nebo oděvních vycpávků něco zdůrazňují, zastírají, předstírají, upozorňují. Sem patří také líčení, pudrování, manikura, péče o pěkný chrup. Kosmetika pomáhá touze po přitažlivém zevnějšku. Stala se společenskou samozřejmostí. Salóny krásy, kadeřnické nebo holičské pracovny, budoáry či jen toaletní stolek nebo jen pudřenka se zrcadélkem a tyčinka na rty v dámské kabelce — to vše je obdobou hercovy stolku v jeho šatně, kde se upraví před vystoupením na scénu pro určitou roli. Medio in vito in teatro sumus. Lidé se takto připravují pro vystoupení na prknech života.

Z našeho hlediska móda doprovází divadelní chování ve společnosti. Ovlivňuje „hercův“ zevnějšek. Kostým a masku, ale i způsob chování, gest, mimiky a řeči v určité době a prostředí.

Dnešní chování ve společnosti je výslednicí tradice a zvyků a vlivů, které přešly do krve, obrousilo se a uhladilo to původní, nesymbolické, ryze praktické chování. Dnešní společenské chování je výslednicí psaných nebo nepsaných kodexů, které se za určitých podmínek ve společenské jednotce osvědčily. Nechávali však vždycky místo pro tvůrčí doplnění inteligencí individua, jako každá pravidla. Takové starší učebnice společenského chování jsou užitečné pro poznání, jak se tzv. dobré chování ve společnosti měnilo. Nás však u tohoto druhu chování, nikoliv ceremoniálního v užším slova smyslu, zajímá jeho divadelnost, je nadnesenou, vyzkoušenou, do určité míry stylizovanou formou, jak řešit situaci, je vystoupením pro přípravu, po generální zkoušce. Člověk-herec vystupuje na prknech života mnohem jistěji, sebevědoměji, osvojil-li si osvědčené zkušenosti, má oporu v určitých, byť sebevolnějších (v naší době) normách, sankcionovaných společností. Rozhodující úloha inteligence individua pak je, aby se spojilo individuální s převzatým k stylovému celku, kterýžto výsledek chování bude pak adresátem přijat velmi pravděpodobně příznivě. Je to — každé přirovnání prý pokulhává — něco jako hercův napověda.

KAREL KRATOCHVÍL

Několik namátkou vybraných ženských podobizen ze tří století od osvědčených autorů:

1. Holbein: Podobizna Jane Seymourové, 1538 2. Velasquez: Sestra Filipa IV., 1640 3. Liotard: Krásná čtenářka, 1746 4. Vigée-Lebrun: Madame du Barry, kolem 1790 5. David: Madame Sériziat, 1795.

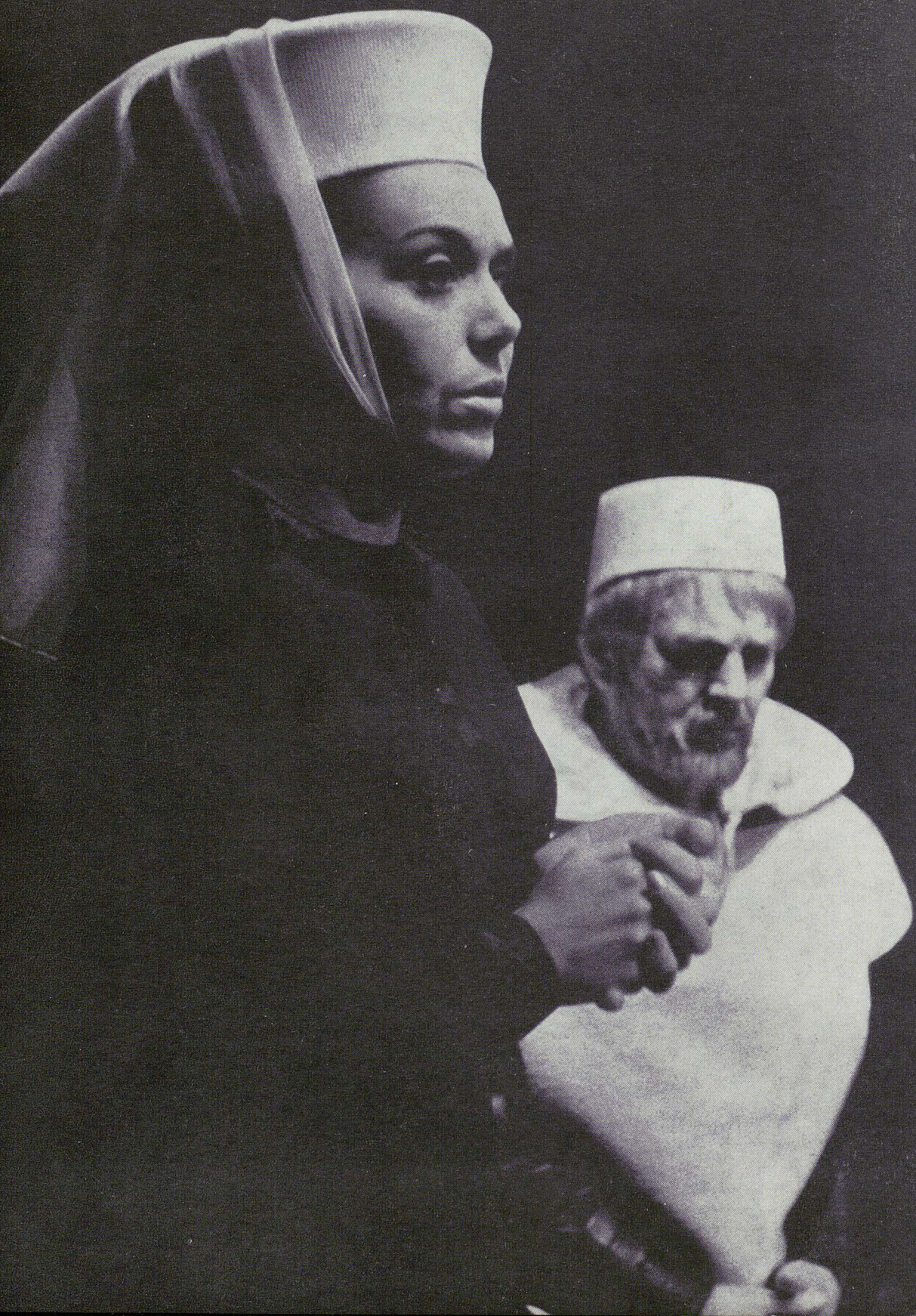
Říká se, že každý oděv na sobě nese letopočet. V dřívějších dobách to tak doslova neplatilo, móda se tak rychle nestřídala a tak rok vzniku uměleckého díla je přibližnou dobou, ve které se onen oděv nosil. Mezi portrétovanými jsou ženy, které hrály v politickém i společenském životě významnou roli. A jejich kostým jim v tom pomáhal.



2



5



František Hrubín: Oldřich a Božena. J. Jirásková a K. Hüger v předních rolích inscenace Divadla na Vinohradech. Foto V. Sochůrek.